BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Breve storia del cinema cinese

a cura di Sung Chia-Wen

Un Amleto shakespeariano

colloquio con Kosintzev

I festival dell'estate

scritti di AUTERA, BACHMANN, BERTIERI, CHITI, CINCOTTI, GAMBETTI, RONDOLINO, ZANOTTO.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 7-8 - LUGLIO-AGOSTO 1965

Sommario

SAGGI E COLLOQUI

I FESTIVAL DELL'ESTATE

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 7-8

luglio-agosto 1965

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Notizie varie

HOLLEAU NUOVO DIRETTORE DEL CINEMA FRANCESE — Il Consiglio dei Ministri francese ha nominato, su proposta del Ministro Malraux, André Holleau nuovo direttore del Centro Nazionale di Cinematografia, al posto dello scomparso Fourré-Cormeray.

ANDREI E SPERANZA PRESIDENTI DEL FESTIVAL DEI POPOLI — Il regista Marcello Andrei e l'avv. Edoardo Speranza sono stati eletti presidenti dell'Ente Festival dei Popoli, promotore della manifestazione cinematografica fiorentina.

ASSEGNERANNO I PREMI DI QUALITÀ — Il Ministro dello Spettacolo ha nominato le due commissioni che assegneranno rispettivamente i premi di qualità ai migliori film e cortometraggi prodotti nel 1963-64. Per i film, presidente è il critico Sergio Frosali, membri Giulio Carlo Argan, Guido Aristarco, Vittorio De Seta, Giovanni Grazzini, Giuseppe Momoli, Luigi Scattini, segretario Domenico De Gregorio. Per i cortometraggi presidente è il regista Folco Quilici, membri Leonardo Autera, Mario Guidotti, Amedeo Giacobini, Romolo Marcellini, Antonio Morelli, Valentino Orsini, Alessandro Mazzoni (segretario).

DE SANCTIS NUOVO PRESIDENTE DELLA FICC — Filippo M. De Sanctis, critico e studioso di problemi sociologici connessi al cinema, nostro collaboratore, è stato eletto presidente della Federazione Italiana Circoli del Cinema al posto di Cesare Zavattini. Vice presidenti sono ora Ezio Stringa e Piero Anchisi, segretario Mino Argentieri, tesoriere Giampaolo Sodano, membri dell'esecutivo Antonio Bertini e Luigi Fulci.

DRAMMA DI BERGMAN IN SCENA A ROMA — « Pittura su legno », il dramma di Ingmar Bergman da cui lo stesso autore-regista trasse il famoso film *Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo), è stato messo in scena a Roma al Nuovo Teatro delle Muse dalla compagnia del Teatro dell'Università. La regia era di Ernesto G. Laura, scene e costumi di Salvatore Vendittelli, musiche di Giancarlo Schiaffini. Fra i numerosi interpreti, Franco Sabani (Jons), Luisa Aluigi (Karin), Delia D'Alberti (la strega), Emma Vannoni (la ragazza).

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 1° aprile, a Buenos Aires, *Marcello Pavoni*, delegato di Unitalia Film per l'Argentina; il 7, a New York, *Owen Murphy*, 71, musicista e produttore del cinema americano; il 27, a Vienna, *Otto Tressler*, 94, attore del teatro (dal '35 decano del Burgtheater di Vienna) e del cinema austriaco; sempre in aprile, nel rogo di un incendio, *Linda Darnell*, 41, attrice del cinema statunitense (*My Darling Clementine*, Sfida infernale, 1946, di John Ford); il 13 maggio, a Meillonnas (Bourg-en-Bresse), *Roger Vailland*, 57, romanziere e scenarista del cinema francese (*La loi*, La legge, di Jules Dassin); il 21, annegato, *King Baggott jr.*, operatore del cinema statunitense; il 23, a Catania, *Rosina Anselmi*, 85, attrice dialettale del cinema e

(*continua a pag. X*)

Bando di Concorso

per l'ammissione ai Corsi del Biennio Accademico 1965-67

Il *Centro Sperimentale di Cinematografia* mette a concorso per il Biennio Accademico 1965-67 i seguenti posti per allievi italiani nei sottoindicati Corsi di cinema e televisione:

Corso di *Regia*: 4 posti;
Corso di *Recitazione*: 20 posti;
Corso di *Direzione di produzione*: 4 posti;
Corso di *Ripresa cinematografica*: 4 posti;
Corso di *Scenografia*: 4 posti;
Corso di *Costume*: 4 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, per il Corso di *Regia*;
— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, per il Corso di *Recitazione*;
— Diploma di laurea, o di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria) per il corso di *Direzione di produzione*;
— Diploma di Abilitazione tecnica, o di Maturità classica, scientifica o artistica, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;
— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, per il Corso di *Scenografia*;
— Diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'Arte, per il Corso di *Costume*.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 25 settembre 1965, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella domanda di ammissione al concorso:

— la data e il luogo di nascita;
— il possesso della cittadinanza italiana;
— le eventuali condanne penali riportate;
— il titolo di studio;
— la posizione nei riguardi degli obblighi militari;
— di essere di sana e robusta costituzione fisica.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda, una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un regista italiano o straniero; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie *senza ritocco* di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18); gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari qualità tecniche; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di costumi.

Le domande (in carta da bollo da L. 400) dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana* 1524, *Roma,* entro il 25 settembre 1965, *accompagnate dal modulo unito al presente bando, debitamente compilato e da una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato. La data del 25 settembre è improrogabile.*

Le domande pervenute entro il 25 settembre 1965 saranno vagliate da una Commissione di pre-selezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — *a suo insindacabile giudizio* — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Gli esami hanno luogo nella prima metà del mese di ottobre. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli *idonei,* comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati *vincitori* e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, di uno o più candidati vincitori, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria.

L'ammissione ai corsi è anche subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e all'applicazione in *tutte* le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione *Recitazione* — nella *Danza* e l'*Educazione fisica.*

I concorrenti *vincitori* dovranno presentare entro il 31 ottobre 1965, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro:

1) Certificato di nascita;
2) Certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi);
3) Certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi);
4) Certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi);
5) Certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficiale Sanitario;
6) Titolo di studio;
7) Atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Al momento della immatricolazione i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 10.000 (diecimila) per eventuali danni che

potranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio. Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza e di educazione fisica, che rimarranno di loro proprietà. *Fino a quando non avranno effettuato detti versamenti, i candidati vincitori non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.*

I corsi hanno la durata di due anni, e comprendono lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche tanto nel settore cinematografico che in quello televisivo. L'anno accademico ha inizio nel mese di novembre e termina nel successivo mese di luglio. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio dei Professori effettua gli scrutinii di merito e redige nuove graduatorie, sulla cui base gli organi direttivi del Centro possono escludere dall'ulteriore frequenza gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere esami in tutte le materie del corso per ottenere l'ammissione al secondo anno. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà essere chiesto di realizzare un cortometraggio, sotto la guida degli Insegnanti, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni. Al termine del secondo anno gli allievi sosterranno ulteriori esami; oltre a presentare e discutere una tesi scritta, per il conseguimento del diploma. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà esser chiesto di realizzare una esercitazione televisiva e un cortometraggio cinematografico, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni.

La frequenza dei Corsi è gratuita. È *obbligatoria* la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Gli organi direttivi del Centro possono procedere all'assegnazione di un limitato numero di borse di studio, il cui importo è di L. 50.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di L. 30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse viene fatta sulla base delle graduatorie di esame, ed è subordinata all'accertamento delle condizioni economiche dell'allievo. Essa è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei Professori, e dopo gli esami di passaggio dal 1° al 2° anno.

Gli organi direttivi possono, in via eccezionale *e a proprio insindacabile giudizio,* su proposta motivata dalla Commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché la Commissione stessa, sulla base della documentazione presentata, ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 1° luglio 1965.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
Nicola De Pirro

Prove di esame per l'ammissione ai vari corsi

(*Biennio Accademico 1965-67*)

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Letteratura italiana* (Informazione generale, con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
4. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).
5. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico a scelta del candidato.* (Notizie storiche e critiche).

PROVE SCRITTE (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione* (durata 5 ore).
2. - *Analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato ai candidati prima dell'esame* (durata 4 ore).

Dopo aver esaminato gli elaborati la Commissione potrà — se lo riterrà opportuno — riconvocare i candidati, o alcuni di essi, per un colloquio supplementare.

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
2. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica (algebra e trigonometria).*
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1 : 50 *e sezioni* 1 : 20 (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Norme per l'ammissione di allievi stranieri

per il Biennio Accademico 1965-67

I candidati stranieri possono essere ammessi ai corsi di cinema e televisione del Centro Sperimentale di Cinematografia — in qualità di *Uditori* — in base alle norme sotto indicate.

Il numero degli allievi stranieri che possono essere ammessi ai Corsi è fissato, per il Biennio Accademico 1965-67, come segue:

— Corso di *Regia*: 6 posti;

— Corso di *Recitazione*: 4 posti;

— Corso di *Direzione di produzione*: 2 posti;

— Corso di *Ripresa cinematografica*: 3 posti;

— Corso di *Scenografia*: 2 posti;

— Corso di *Costume*: 2 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre essere in possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, o titolo equipollente, per il Corso di *Regia*;

— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, o titolo equipollente, per il Corso di *Recitazione*;

— Diploma di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria), per il Corso di *Direzione di produzione*;

— Diploma di Istituto tecnico o di Maturità classica, scientifica o artistica, o titolo equipollente, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;

— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità Artistica, per il Corso di *Scenografia*;

— Diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'arte, per il Corso di *Costume*.

I candidati dovranno possedere conoscenza sufficiente della lingua italiana, da accertarsi nel corso dell'esame di concorso; dovranno aver compiuto alla data del 25

settembre 1965 i 20 anni di età e non aver superato i 28; per gli aspiranti attori i limiti sono da 18 a 24 e per le aspiranti attrici da 16 a 24 anni.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un noto regista; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie, *senza ritocco*, di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18); gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari requisiti tecnici; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di costumi.

I saggi letterari dovranno essere presentati in lingua italiana.

Le domande dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana* 1524, *Roma*, e dovranno pervenire entro il 25 settembre 1965, *per il tramite della Rappresentanze Diplomatiche dei rispettivi Paesi in Roma*. Nella domanda i candidati dovranno sottoscrivere l'impegno di provvedere a proprie spese al proprio mantenimento per tutta la durata dei corsi. *Alla domanda dovrà essere unito il modulo accluso al presente bando, debitamente compilato, e una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato. La data del 25 settembre è improrogabile.*

L'ammissione ai corsi dei candidati stranieri — *anche se assegnatari di borse di studio a qualsiasi titolo ricevute* — è subordinata all'esito di un esame, di cui vedi il programma nella pagina a fianco. Gli esami orali si svolgono in lingua italiana, ed hanno luogo nella prima metà del mese di ottobre.

Al momento della immatricolazione i candidati ammessi dovranno versare una tassa individuale di ammissione di L. 50.000 (cinquantamila) annue, più L. 10.000 (diecimila) a titolo di deposito per eventuali danni agli impianti ed alle attrezzature del Centro. Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza e di educazione fisica, che rimarranno di loro proprietà. *Fino a quando non avranno effettuato tali versamenti non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.*

Il Centro non può assegnare borse di studio agli stranieri.

I corsi hanno la durata di due anni e comprendono lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche cinematografiche e televisive; le lezioni hanno inizio nel mese di novembre e terminano nel successivo mese di luglio. La qualifica di *Uditori*, riservata agli allievi stranieri, comporta per essi il diritto di assistere a tutte le lezioni ed esercitazioni pratiche, senza partecipare direttamente ai saggi cinematografici e televisivi se non in qualità di *assistenti*. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà esser chiesto, al termine del secondo anno di corso, di realizzare un cortometraggio. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico gli organi direttivi del Centro, sulla base delle graduatorie di merito redatte dal Consiglio dei Professori, possono escludere dall'ulteriore frequenza dei Corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere un esame in tutte le materie del corso per l'ammissione al secondo anno. Analogo esame essi debbono sostenere al termine del secondo anno, per conseguire l'Attestato di studi compiuti.

È obbligatoria la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Per tutto quanto non previsto dal presente bando gli allievi stranieri sono sottoposti alle norme contenute nel bando di concorso per gli allievi italiani.

Gli organi direttivi possono, in via eccezionale *e a proprio insindacabile giudizio,* su proposta motivata delle Commissioni di esami, consentire l'ammissione a quei candidati che siano sprovvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché le Commissioni stesse ritengano che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 1° luglio 1965.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
Nicola De Pirro

Prove di esame per l'ammissione di allievi stranieri, in qualità di uditori, ai vari corsi del C. S. C.

Biennio Accademico 1965-67

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Storia della letteratura* (Informazione generale sulla narrativa europea e su quella del paese di origine del candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
4. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).
5. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
2. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica* (algebra e trigonometria).

4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica, o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1 : 50 *e sezioni* 1 : 20 (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

(*continua da pag. I*)
del teatro, « partner » anche sullo schermo di Angelo Musco.

LA Iª SETTIMANA CINEMATOGRAFICA DEI CATTOLICI — Dal 10 al 17 ottobre Assisi ospiterà la Iª Settimana Cinematograca dei Cattolici che, negli intenti dei promotori, dovrebbe approfondire di anno in anno il punto di vista dei cattolici italiani di fronte al cinema, analogamente a quanto le famose « Settimane Sociali » fanno da anni in ordine ai problemi della società civile. Il convegno si articolerà su quattro relazioni tenute rispettivamente da P. Nazareno Taddei S.J., direttore del Centro San Fedele per lo spettacolo di Milano e dello Schedario Cinematografico, dal prof. Fiorenzo Viscidi, libero docente dell'Università di Padova, dal critico Ernesto G. Laura, dal prof. Renato May e dal p. Bernardo Häring.

La scomparsa di Arrigo Frusta

Il caldo dell'estate ha portato via « Arrigo Frusta », cioè, al secolo, l'avvocato Augusto Ferraris, che avrebbe compiuto il 26 novembre la bella età di novant'anni. Fra il 1908 e il '23 fu una figura di spicco nel cinema italiano che aveva come centro Torino. Poeta dialettale e pubblicista — collaborava alla « Gazzetta del Popolo » — fu uno dei primi sceneggiatori del nostro cinema, al quale portò gusto e cultura, nella riduzione non dozzinale di capolavori teatrali e letterari, da Shakespeare a Schiller, dal Manzoni a D'Annunzio. Col vistoso stipendio (per quei tempi) di trecento lire al mese, Ambrosio lo volle nel 1908 direttore artistico-letterario della sua Casa ed in tale veste Frusta scrisse soggetti a centinaia, d'ogni genere. Nell'11 il soggetto di *Nozze d'oro* vinse il primo grande « Concorso Internazionale di Cinematografia », un assegno di venticinquemila lire. Se questa di scenarista fu la sua attività di maggior rilievo, egli si legò al cinema anche per altre vie. Fu, ad esempio, attore, impersonando Napoleone ne *Il granatiere Roland* di Luigi Maggi, del 1910. In quello stesso anno si collocò fra i pionieri del documentario di montagna recandosi con l'operatore Giovanni Vitrotti a 4000 metri d'altezza sulla Catena del Monte Bianco e restandovi una ventina di giorni per girare tre documentari.

« Bianco e Nero » si onora di averlo avuto assiduo collaboratore. La nostra rivista ha infatti pubblicato in diverse puntate, fra il '52 ed il '56, le sue memorie intitolate « Ricordi di " uno della pellicola " », scritte quando già egli era sulla cresta degli ottanta.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Breve storia del cinema cinese

a cura di SÙNG CHIA-WEN

Lo scopo di questo lavoro è di presentare un quadro, sia pure molto sommario, della storia del cinema cinese. I dati sono stati tratti dall'unica opera completa ed esauriente, pubblicata in Cina nel febbraio del 1963, a cura di Ch'en Chi-hua, Li Shao-pai e Hsing Tzu-wen. Avendo dovuto, per forza di cose, riassumere in breve un'opera di oltre mille pagine, questo lavoro si presenta più come un susseguirsi di nomi e di date che come una fluente esposizione della storia del cinema cinese. Ci auguriamo, comunque, che questo nostro sforzo possa dare al lettore italiano un'idea generale dello sviluppo della cinematografia in Cina.
Agli autori del libro originale va, naturalmente, la responsabilità della particolare angolazione ideologica da cui tale sommario storico è presentato.

Gli albori del cinema in Cina (1896-1921)

Il 28 dicembre 1895 fu il giorno in cui, a Parigi, nel « Salon Indien » del Boulevard des Capucins, vennero venduti i primi biglietti in occasione della proiezione di alcuni cortometraggi di Louis Lumière. Incoraggiato dal successo ottenuto, l'anno seguente il Lumière inviò all'estero un gruppo di suoi assistenti per girare degli altri film. Fu così che anche in Cina, in Giappone ed in India il pubblico fece conoscenza, nel 1896, con questa nuova forma di spettacolo. Infatti l'11 agosto di quell'anno il primo film venne proiettato a Shanghai nel giardino « Hsü »; nel luglio dell'anno successivo cominciarono poi a fare la loro apparizione i primi film americani.

Solamente nel 1902 cominciarono le proiezioni anche a Pechino e, da allora, il cinema si diffuse in tutto il paese.

La prima sala cinematografica, che poteva contenere circa duecentocinquanta spettatori, fu costruita a Shanghai nel 1908 dallo spagnolo A. Ramos il quale, già da cinque anni, svolgeva la sua attività proiettando film acquistati da un suo compatriota venuto in Cina nel 1899. Sempre a Shanghai, ad opera del portoghese S.G. Hertzberg fu costruito il grande cinema « Apollo » e, poco dopo, una terza sala fu aperta dall'italiano A.E. Louros.

Fino all'inizio della prima guerra mondiale, tra i film stranieri proiettati in Cina i più numerosi furono quelli francesi di Pathé e Gaumont che riscossero enorme successo anche per la interpretazione di Max Linder il quale era divenuto il beniamino del pubblico cinese. Dopo la guerra, i film francesi furono soppiantati da quelli americani.

Il primo esperimento di film cinese fu fatto nell'autunno del 1905 nel negozio di un fotografo a Pechino. Questo negozio, Feng Tai, era di proprietà di Rhen Ching-Feng il quale, avendo studiato tecnica della fotografia in Giappone, pensò di produrre dei film anche in considerazione che, sino a quel momento, non si proiettavano in Cina che lavori stranieri. Acquistate quattordici bobine di pellicola da un tedesco ed una macchina da presa francese, cominciò a girare.

Il primo film era costituito da numeri dell'Opera di Pechino interpretati da un attore famosissimo: Tang Chin-pei. Questo cortometraggio fu il primo film cinese. Successivamente, con altri attori, filmò altri pezzi d'Opera.

Nei primi anni del secolo, numerosi furono gli stranieri recatisi in Cina per girare dei film, ma colui che ne produsse maggior numero fu l'italiano Louros, il quale nel 1908, a Shanghai, aveva cominciato a girare dei documentari tra i quali vanno ricordati quello sulla prima linea tramviaria inaugurata in questa città e l'altro sui funerali della imperatrice Tzu Hsi.

Nel 1909 Pathé inviò alcuni operatori per girare numeri dell'Opera di Pechino e l'americano Benjamin Brasky investì, a Shanghai, tutto il suo danaro in una casa cinematografica che si chiamò « Asia Film Company ». Quattro anni dopo, avvalendosi della sceneggiatura e della regia di due cinesi, Chang Shih-ch'üan e Chen Cheng-ch'iu, Brasky girò il film *Una coppia sfortunata* (quattro bobine) che acquista una certa importanza nella storia del cinema per essere il primo film cinese a soggetto. Narrava la storia triste di un matrimonio di tipo feudale e il ruolo della protagonista era interpretato da un uomo.

È anche interessante notare come il primo film cinese a soggetto trattasse un problema di vita reale e sociale. Questa pellicola fu proiettata per la prima volta nel 1913. Dopo l'inizio della guerra mondiale, per il blocco delle importazioni di pellicole dalla Germania, la « Asia Film Company » fu costretta a chiudere i battenti.

Nel 1917 un altro americano arrivò in Cina con le apparecchiature necessarie per girare dei film ma fallì in breve tempo. Tutto il materiale fu rilevato per tremila dollari cinesi dall'editrice Commercial Press la quale, dopo essersi dedicata per qualche tempo ai

cine-giornali, si specializzò nei cortometraggi. Per la prima volta in Cina, essa usò il primo piano e la dissolvenza. Questo riuscì a migliorare la tecnica della ripresa ma non il livello dei film, che restava molto basso perché in essi si rispecchiavano le idee, i gusti della classe dirigente feudale e colonialista.

Nel 1919 la società americana « Universal » mandò in Cina dei tecnici per alcune riprese esterne e chiese la collaborazione della Commercial Press. Girate numerose pellicole a Shanghai e Pechino, prima di ripartire per l'America, la « Universal » vendette tutte le modernissime apparecchiature alla società cinese la quale fu in grado con esse di girare film sia di giorno che di notte. Questa casa cinese di produzione fu sciolta nel 1927 soprattutto per le continue critiche che le venivano rivolte per il basso livello dei film.

Un'altra casa cinematografica si era costituita più o meno nello stesso periodo della precedente a Shanghai, per opera di un ricco industriale, Chang Chi-chih, e di alcuni suoi amici, i quali crearono contemporaneamente anche una scuola per attori, dell'Opera di Pechino. La società prese il nome di « China Film Production Company Limited ». Il primo film, interpretato da attori della scuola, fu *Il villaggio dei quattro eroi,* che venne proiettato, oltre che in Cina, anche a New York.

Nel 1920, Hung Sheng, un giovane che aveva studiato in America, fu invitato a lavorare per questa società. Le sue idee sulla funzione del cinema erano chiare; riteneva che esso fosse uno strumento di diffusione della cultura e che, per suo tramite, il livello culturale del popolo potesse migliorare. La società fallì prima di poter tradurre in pratica le sue convinzioni.

Tra il 1920 e il 1921 nacquero a Shanghai i primi lungometraggi a soggetto. Il primo film di questo genere fu *Yüan Yui-sheng,* prodotto dalla « Cina Film Studio ». Narrava di un caso realmente accaduto: l'uccisione a Shanghai di una prostituta da un « compradore ». La sceneggiatura era di Yang Hsiao-ch'ung e la regia di Reng Peng-nien. Il film era di pessimo livello sia come contenuto che come forma. Nell'autunno del 1920, Tan Tu-yü e Chu Shou-chü fondarono la Shanghai Film Cooperation e girarono un film a lungometraggio, *Un giuramento profondo come il mare.* Regia e sceneggiatura erano di Tan Tu-yü. Nello stesso periodo nacque ancora una società che produsse un unico film, dal titolo *Le dieci sorelle.*

Questi furono i primi tre film cinesi a lungometraggio ma tutti

e tre riflettevano i pensieri ed i gusti dei feudatari, imperialisti e « compradores ». Con essi si conclude il periodo iniziale del cinema cinese; a partire dal 1921, infatti, ha inizio la vera e propria produzione cinematografica.

Lo sviluppo del cinema cinese nella caotica situazione degli anni venti (1921-1931)

Nel 1922, in seguito al grande crack della Borsa, le agenzie finanziarie a Shanghai da 140 si ridussero a 12. Gli agenti di cambio, sull'orlo della rovina, cercarono nuove strade di investimento per i loro capitali. Alcuni di essi pensarono di fondare una casa cinematografica; nacque così la Società « Star », che cominciò a produrre film nel 1922 e uno di questi, *Il nipote salva il nonno* (1923) ebbe un così notevole successo commerciale da indurre numerosi gruppi finanziari a costituire altre case cinematografiche. Ne sorsero infatti in quel periodo in Cina ben 175, delle quali 145 a Shanghai. Molte di esse, però, fallirono ancora prima di iniziare la loro attività.

La « Star » nacque dunque a Shanghai nel febbraio del 1922 per opera di Chang Shih-ch'üan, Chen Cheng-ch'iü e Ch'iu Chien-yün. Il primo cortometraggio a soggetto fu *Charlot viaggia in Cina* interpretato dall'inglese Richard Bear il quale imitava Chaplin nei gesti e nell'abbigliamento. Seguirono altri tre cortometraggi nei quali, accanto a « Charlot », compariva « Harold Lloyd ». Questi quattro film ebbero Chang Shih-ch'üan come regista e Chen Cheng-ch'iü come sceneggiatore, e per operatori un inglese ed un cinese. Non avendo ottenuto il successo sperato, specie da un punto di vista finanziario, Chen Cheng-ch'iü decise di girare dei film a sfondo sociale. Nacque così *Il nipote salva il nonno,* che richiese otto mesi di lavoro; Chang Shih-ch'üan ne fu il regista e Chang Wei-tao l'operatore.

Dal punto di vista ideologico, il film era una difesa degli interessi della borghesia e quindi le forme sociali delle quali si parlava non erano certamente quelle che le classi più povere auspicavano. Il livello artistico, invece, fu piuttosto alto e ottimo ne risultò il successo commerciale tanto che la « Star » decise di continuare su questa strada.

Il lavoro di Chen Cheng-ch'iü ha quindi nella storia del cinema

cinese grande importanza non solo per aver risolto il problema economico della « Star » ma, principalmente, per aver creato il cosiddetto film a sfondo sociale. Infatti *Il nipote salva il nonno* si differenzia profondamente da *Una coppia sfortunata,* girato da Brasky nel 1913, perché questi si era solo limitato a trattare dei casi di vita reale e sociale, senza presentare delle soluzioni ai problemi trattati.

Tra il 1924 e il 1925, Chen Cheng-ch'iü scrisse una serie di film sulle donne cinesi. I più importanti furono: *Lo spirito della dolce Li, L'ultima coscienza* e *Una donna di Shanghai*; il primo, in chiave tragica, metteva in luce la vita infelice di una vedova in Cina; il secondo descriveva, in chiave comica, il matrimonio di tipo feudale, l'uso di far sposare i morti, i fidanzati bambini ed altre incongruenze di questo genere; il terzo sollevava il problema delle prostitute. Questi film, diretti tutti da Chang-Shih-ch'üan, vanno ricordati anche per un certo realismo del quale erano permeati.

Il nipote salva il nonno, come già è stato detto, aveva risolto i problemi economici della « Star »; infatti con i proventi di questo film fu possibile alla casa produttrice non solo migliorare i suoi studi ma anche invitare a lavorare per essa personalità del teatro come Hung Sheng (1894-1955). Questi, dopo essersi diplomato alla Università Ch'ing Hua di Pechino, aveva studiato letteratura e storia del teatro all'Università americana di Harvard. Tornato in Cina nel 1920, fu assunto dalla « China Film Production Company » che lasciò dopo poco tempo per entrare nella « Star ». Del suo primo film, *Il signorino Feng,* egli fu regista e sceneggiatore. Subito dopo girò *Il bambino tanto atteso* su un soggetto di Chen Cheng-ch'iü e Chang Shih-ch' üan. Nel 1926 scrisse e diresse *Le peonie d'aprile sbocciano dovunque* e *Amore e oro.* Nel 1927 fu lanciato il film *La segretaria* del quale, anche questa volta, era stato regista e soggettista. L'anno successivo, poi, portò sullo schermo un suo lavoro teatrale che si ispirava a « Lady Windermere's Fan » di Oscar Wilde. Questi film descrivevano soprattutto la vita della ragazza di buona famiglia ed egli si sforzò di analizzare anche la psicologia e i sentimenti di queste ragazze. Anche se dal punto di vista ideologico questi film non furono di un livello molto alto, dal punto di vista artistico e tecnico furono discreti. Il passare degli anni permise a Hung Sheng di maturare le sue esperienze, di allargare la sua visione del mondo e di mettere da parte certe limitatezze borghesi, tanto

da poter finalmente creare dei film di contenuto progressista. Nel 1930 entrò nella « Lega degli scrittori di sinistra ».

La « The Great China Moving Company » fu fondata nel 1924 da Feng Chen-au, da P'u Wan-t'sang ed altri. Erano tutti degli intellettuali di cultura occidentale e quindi i loro film furono tutti ispirati all'Occidente. Il primo lavoro fu *Il cuore umano,* sceneggiato da Lu Chien e del quale Ku Keng-fu e Ch'eng Shou-ying furono i registi e Pu Wan-t'sang l'operatore. Dopo il secondo film, *Il ritorno della guerra.* la « The Great China » si fuse con la « Pai Ho » e la nuova casa di produzione assunse la denominazione di « The Great China and Pai Ho Moving Picture Company ». In questa nuova società entrarono intellettuali di ogni tendenza e, di conseguenza, la produzione risultò molto eterogenea. Uno dei film più rappresentativi fu *Shanghai, città trasparente,* nel quale si descriveva la vita di questa città semicoloniale, nonché la storia di un giovane, figlio di un « signore della guerra », che ingannava vedove e fanciulle. Altro film importante, ma di genere diverso, fu *Uno stupido fortunato.* Il noto attore She Tung-shan (1902-1955) entrò in « The Great China » iniziando, nel 1925, la sua attività di regista. Egli sosteneva la teoria dell'arte per l'arte, cioè che la bellezza formale fosse fine a se stessa. I suoi primi due film furono *L'amore di una coppia* e *La fortuna di avere figli.* Nel 1927 scrisse e diresse un lavoro che definì « storico, eroico e romantico ». Si chiamò *I quattro eroi della famiglia Wang* e vi era evidente l'influsso dei « western » americani. Erano, questi, tutti film avulsi dalla realtà, poveri di contenuto, nei quali si ricercava solo la bellezza formale e il godimento dei sensi. Per un lungo periodo di tempo, She Tung-shan fu seguace dell'estetismo dal quale poi, pian piano, si allontanò.

Nel 1925 sorse la Società « Tien-i » per opera di Shaw Tzuei-yung, con intenti prettamente commerciali. Dopo i primi tre film, *Se ti penti puoi anche diventare un Budda, L'eroina Li Fei-fei* e *Le quattro virtù,* i quali riflettevano ideologie proprie dei feudatari e dell'alta borghesia, furono girati dei lavori ispirati a leggende popolari. Se fosse stato rispettato il vero significato di queste leggende, i film avrebbero avuto un certo valore culturale ma esse, invece, vennero deformate, svuotate del loro contenuto popolare, piegate ad uso dei grossi feudatari. Queste pellicole, avendo come eroi personaggi cari al popolo, riscossero il favore del pubblico, nonostante il bassissimo livello artistico che si abbassò ancora di più quando, all'ondata di questi « film storici », fece seguito quella dei « film fantastici ».

Verso il 1920, un gruppo di studenti cinesi si trovava negli Stati Uniti per ragioni di studio. Era loro accaduto di assistere a film nei quali la loro Patria veniva insultata. Un po' perché spinti dalla passione artistica ma, principalmente, per reazione agli spettacoli contro la Cina dei quali erano stati spettatori, decisero di fondare in America una società cinematografica che prese il nome di « The Great Wall Picture Company ». I primi cortometraggi, del 1922, furono *I costumi cinesi* e *La boxe cinese.* In quello stesso anno, portando con sè tutte le attrezzature, rientrarono a Shanghai ove continuarono la loro attività artistica. I loro primo film in Cina fu *Abbandonata*; la regia era di Li T'zuyüan e la sceneggiatura di Hou Yüen, il quale aveva scritto, qualche tempo prima, un lavoro teatrale dallo stesso titolo. Fu questo uno dei numerosi film che Hou Yüen dedicò ai problemi della donna lavoratrice. L'ultimo film che egli sceneggiò per « The Great Wall Picture », fu *Il borghese gentiluomo,* in cui si descrivevano due fazioni in lotta per avere la supremazia del Comune. Il regista si ispirava alla commedia di Molière nonché a « Le colonne della società » di Isben. Terminato questo film, egli lasciò la società per entrare nella Società « Min Hsin » dove la sua attività creativa fece notevoli passi indietro.

A succedere a Hou Yüen, furono invitati Ch'en Pu-kao, Yang Hsiao-chung e Sun Yü, ma nel 1930, sopraffatta dalla concorrenza della « Tien-i », la « The Great Wall Picture » fu costretta a cessare la sua attività.

Nel 1922, anche la « Min-sin » si stabilì a Shanghai, proveniente da Hong Kong. Il suo lavoro, al principio, fu molto serio. Il primo film, *L'adorabile fanciulla,* si avvalse della sceneggiatura di Ou Yang Yü-ch'ing (1889-1962) il quale nel 1911, di ritorno dal Giappone ove si era occupato di teatro, aveva organizzato alcune compagnie teatrali ed aveva dato un grande contributo all'Opera di Pechino con le sue sceneggiature. Nel 1926, entrato nella « Min Hsin », iniziò la sua attività cinematografica con *L'adorabile fanciulla* della quale fu regista P'u Wan-t'sang. In seguito scrisse e diresse *Tre anni dopo* e *La cantante ambulante.* Questi tre film rispecchiavano le sue idee umanitarie verso la povera gente ma non andavano più in là di una profonda simpatia umana. Nel 1927 lasciò la « Min Hsin » e tra il 1929 e il 1931 mise su un'Accademia d'Arte Drammatica. Dopo l'invasione giapponese del 1932, il suo pensiero subì una notevole

evoluzione e, tre anni più tardi, decise di riprendere l'attività cinematografica.

Nel frattempo, anche la « Min Hsin » aveva subito gli effetti della concorrenza della « Tien-n » e, nel 1929, fu costretta a unirsi con un'altra casa produttrice, la « Lien Hua ».

Nel 1926 iniziò la sua attività cinematografica il famoso drammaturgo Tien Han e la società che egli creò è estremamente importante nella storia del cinema cinese. Egli è nato nel 1898 ed ha studiato in Giappone. Il suo primo lavoro teatrale risale al 1919 quando, a Tokyo, scrisse « Il violino e la rosa » che egli stesso riteneva di scarso valore. L'anno successivo pubblicò « Una notte in un caffè », la sua prima opera degna di nota. Tornato in quello stesso anno in Cina organizzò, senza alcun aiuto finanziario, la Società « Nan Kuo » (Cina Sud) ed iniziò immediatamente a girare *Andare tra il popolo* assumendone egli stesso la regia, ma non riuscì a portarlo a termine a causa delle difficoltà finanziarie nonostante avesse venduto quanto possedeva per far fronte alle necessità. Nel 1928 la società si ingrandì ed ebbe ben cinque settori: letteratura, teatro, pittura, musica e cinema; questa società si proponeva di riunire i giovani per creare un movimento rivoluzionario nel campo artistico. Due anni dopo, Tien Han scrisse « Carmen » un lavoro che si ispirava all'opera di Mérimée; ma, essendo nel contempo una satira contro il governo, gli fu ordinato di sciogliere la società.

Fra il 1928 e il 1931 si potevano contare a Shanghai una cinquantina di case cinematografiche che avevano girato circa quattrocento film mitologici e fantastici i quali avevano preso il posto dei film storici. Il primo di questo genere della « Star » fu *L'incendio del tempio del loto rosso,* sceneggiato da Chen Cheng-ch'iü e diretto da Chang Shih Ch'üan. Per l'enorme successo di pubblico incontrato, a questo fecero seguito altri diciotto film sullo stesso argomento.

Essendo un genere molto gradito agli spettatori, vi furono case che ne girarono in gran quantità. La Società « You Lien », ad esempio, produsse tredici film della serie *L'eroina del fiume selvaggio* e la Società « Yüeh Ming » ne girò altrettanti della serie *Il grande eroe del Nord.* La « Tien-i » peggiorò ancora la situazione lanciando i cosiddetti « film del terrore » che, tra l'altro ebbero per soggetto anche *I diciotto giorni dell'Inferno.* Questi lavori non erano che il

riflesso del vuoto e dello scontento che pervadeva, in quel tempo, la gente, ma fortunatamente durarono solo quattro anni, cioè fino al 18 settembre del 1931 quando scoppiò l'ondata di patriottismo contro l'invasore giapponese. Sotto i duri colpi della critica rivoluzionaria e con il risveglio delle masse, questi film, infatti, scomparvero dalla circolazione.

Nel 1929, mentre i film storico-mitologici invadevano il mercato fu creata la società « Lien Hua » che ebbe una notevole influenza sul mutamento del gusto del pubblico. Artefici della costituzione furono Lou Ming-you insieme ad un gruppo di persone molto addentro alla finanza e alla politica. Tra il 1930 ed il '31 furono prodotti dodici film. I primi due erano diretti da Sun Yü, che era nato nel 1900 ed aveva compiuto i suoi studi presso l'Università Ch'ing Hua. Aveva studiato anche in America teatro e letteratura, e, dopo una breve permanenza presso la « Great Wall Picture Company », era passato alla « Lien Hua » girando il *Sogno di primavera nella vecchia capitale.* Questo lavoro batté ogni record d'incasso in tutte le città della Cina; infatti il pubblico, ormai stanco del genere mitologico, lo accolse con grande entusiasmo sia perché rifletteva la vita reale, sia perché, tecnicamente, era fatto con grande serietà. Sun Yü scrisse e diresse anche *Erbe selvatiche e fiori di campo,* ispirato al dramma di Dumas « La dame aux camelias ».

È quasi impossibile dare un giudizio globale su tutta la produzione della « Lien Hua » in quanto registi e sceneggiatori avevano gusti ed interessi diversi; alcuni film furono molto significativi, altri di livello molto basso.

Il film sonoro

Quando nel 1930 fece la sua apparizione il sonoro, delle tre grandi casi di produzione cinesi, la « Star », la « Lien Hua » e la « Tien-i », solo la prima ebbe il coraggio di far propria la novità, realizzando il primo film sonoro a soggetto del cinema cinese: *Peonia Rossa, la cantante.* Il sonoro era inciso su disco. La regia era di Chang Shih-ch'üan, la sceneggiatura di Hung Shen, la fotografia di T'ung K'o-i. Per inciso va notato che la « Lien Hua » aveva fatto una esperienza del genere inserendo in *Erbe selvatiche e fiori di campo* una canzone incisa.

Peonia Rossa, la cantante fu proiettato per la prima volta a

Shanghai il 15 marzo del 1931. Nello stesso anno comparvero i primi due film con colonna sonora su pellicola: *Chiaro di luna dopo la pioggia,* della « Great China », e *Vita di una cantante* della « Tien-i ». Tutti e due, però, furono di valore artistico di gran lunga inferiore al film della « Star », la quale girò anch'essa nel 1931 un film con la colonna sonora su pellicola, *Capitale dei vecchi tempi* e Hung Shen si recò appositamente in America per invitare quindici tecnici ad andare in Cina per collaborare alla produzione.

Concludendo questa breve rassegna dei primi anni del cinema cinese, possiamo concludere che dal 1921 al 1931 esso ha rispecchiato lo stato di confusione di quegli anni. Dopo il 1931, con la ondata di patriottismo sollevato dall'invasione giapponese, fu come se la Cina si risvegliasse da un lungo sonno.

Inizio del cinema di sinistra e suoi successi (1931-1933)

Nel marzo del 1930 si era formata la « Lega degli scrittori cinesi di sinistra » della quale fu eletto presidente Lu Hsün, considerato il padre della moderna letteratura, e alla quale aderirono i maggiori rappresentanti della cultura come Mao Tun, Kuo Mo-jo e Tien Han.

Poco dopo, nell'agosto, si formò anche la « Lega delle compagnie teatrali di sinistra ». Questo nuovo orientamento nel mondo artistico ebbe le sue ripercussioni sul cinema tanto che il 9 febbraio del 1933, ad opera tra l'altro di Hsia Yen, Tien Han, Hung Shen, Lieh Erh, e T'sai T'zu-shen fu formato il « Comitato per la cultura cinematografica cinese ».

Nel 1932, Hsia Yen e altri entrarono nella « Star » come sceneggiatori determinando un cambiamento radicale nell'orientamento del cinema cinese.

Hsia Yen è nato nel 1900 e da giovanissimo, in seguito al Movimento del 4 maggio 1919, subì l'influenza del marxismo-leninismo ma solo otto anni dopo, al rientro dal Giappone ove si era recato con una borsa di studio per seguire i corsi di fisica, si iscrisse al Partito Comunista e, dopo aver preso parte a diverse organizzazioni operaie, nel 1929 collaborò alla formazione della « Lega degli Scrittori cinesi di sinistra ».

La « Star » formò un comitato di sceneggiatori di cui fecero parte Hsia Yen, A Ying, Chen Cheng-ch'iü, Hung Shen ed altri;

il lavoro intenso al quale questo gruppo si assoggettò, permise di girare, nel solo 1933, ben ventidue film progressisti: nuovo era il contenuto, nuovi i pensieri e nuova la forma. Va anche notato che tutti gli esterni venivano girati sul posto. Il primo di questi film fu pronto il 5 marzo e aveva come titolo *Corrente impetuosa*; la sceneggiatura era di Hsia Yen, la regia di Ch'en Pu-Kao, la fotografia di T'ung Kö-i. Il successo che questo lavoro ebbe fu enorme: pubblico e critica furono concordi nell'affermare che era cominciata una nuova era per il cinema cinese.

Corrente impetuosa aveva per tema le lotte sostenute dalla popolazione dei villaggi contadini colpiti dall'inondazione durante la occupazione giapponese del 1931: il Fiume Azzurro era infatti straripato inondando sedici provincie e gettando nella disperazione settanta milioni di persone. Protagonista femminile di questo film fu la famosa attrice Hu Tieh (ossia: Farfalla). Fu questa la prima volta che il cinema si occupava della lotta di classe nelle campagne.

In seguito Hsia Yen scrisse la sceneggiatura per il film *I bachi da seta di primavera*, tratto dal racconto omonimo di Mao Tun. Era la prima volta che un lavoro della letteratura moderna cinese veniva adattato per lo schermo. Ch'en Pu-Kao diresse questa tragedia di una famiglia di allevatori di bachi che aveva come sfondo il dramma dell'industria cinese, e quella della seta in particolare, fra il 1931 e il 1932. Dopo questi due film di ambiente contadino, alla fine del '33 fu girato *Lacrime e fuoco*. La sceneggiatura era di Yang Han-shen il quale, nato nel 1900, si iscrisse nel '25 al Partito Comunista e a ventisette anni partecipò alle insurrezioni contadine nel Kiangsi e l'anno successivo entrò a far parte della « Società Letteraria Creazione » che doveva avere grande influenza nel mondo letterario cinese. Egli è soprattutto uno scrittore. *Lacrime e fuoco*, sua prima esperienza cinematografica, rifletteva la vera vita nelle campagne ed era un chiaro, violento attacco contro i potenti del tempo, nonostante che, per evitare i rigori della censura, egli avesse spostato l'epoca della vicenda narrata agli ultimi anni della dinastia Ch'ing. Mai nessun film, prima di questo, aveva con tanto coraggio descritto la cattiveria e l'egoismo dei grossi proprietari terrieri e la lotta armata dei contadini. La regia era di Hung Shen e questo è considerato il suo film migliore.

I film della « Star » ebbero come tema anche la vita degli operai. *Le grida delle donne* era infatti un film che trattava delle donne lavoratrici; era notevole per il suo contenuto ed anche perché

era il primo ad occuparsi del lavoro delle donne nelle fabbriche. Fu scritto e diretto da Shen Hsi-lin (1904-1940), un giovane che aveva studiato all'Accademia di Belle Arti di Tokio. Un altro film sui problemi della classe operaia fu scritto da Hsia Yen; attraverso la vicenda di un giovanissimo operaio ferito, che non si riesce a strappare alla morte, l'autore tracciava un quadro molto triste dei bambini costretti a lavorare nelle industrie per potersi sfamare. Il titolo di questo film, diretto da Shen Hsi-lin, era *Ventiquattro ore a Shanghai*. Ebbe un successo enorme non solo per il contenuto realistico ma anche per la raffinatezza delle ricostruzioni e per la scorrevolezza del montaggio.

Nonostante questo successo, Chang Shih-ch'üan, proprietario della « Star », insoddisfatto della sua produzione, capì che era giunto il momento di cambiare il genere dei film perciò diresse un lavoro scritto da Hsia Yen, *Le donne e la società*, nel quale veniva descritta la tragica realtà di una ragazza in cerca di lavoro.

Tra il 1932 e il 1933, Chen Cheng-ch'iü scrisse e diresse per la « Star » tre film, *Il fiore della libertà, Acqua di primavera e onde d'amore* e *Le due sorelle*. Si può senz'altro dire che con lui il cinema cinese trovò il giusto filone da seguire. Benché i primi due film risentissero ancora delle concezioni tipiche della vecchia società cinese, il terzo rivelava molto chiaramente il suo orientamento progressista. *Le due sorelle,* tratto da un suo precedente lavoro teatrale, descrive la vita di due gemelle cresciute in ambienti diversi. Protagonista femminile di ambedue le parti fu Hu Tieh, la più famosa artista di quel periodo. Nata a Shanghai nel 1907, ha interpretato oltre cinquanta film, ma questo è stato senza dubbio il suo capolavoro avendo trasfuso in esso il meglio di sè.

Mai nessun film, sino ad allora, aveva tenuto cartello per sessanta giorni consecutivi, come avvenne per *Le due sorelle*.

Dopo di questo, benché molto malato, Chen Cheng-ch'iü girò altri film. Il 16 luglio del 1935 si spegneva con lui uno dei veri creatori del cinema cinese.

Come abbiamo già detto, la « Lien Hua » era una delle tre case di produzione più importanti di quel periodo. Essa era il risultato della fusione di varie società quindi non si può dire che avesse un orientamento ben definito. Dopo l'invasione giapponese, però, anche per l'immissione di cineasti progressisti, la « Lien Hua » acquistò una sua precisa fisionomia. Nel '32 fu girato un documentario, che ebbe molto successo, sulla 19ª Armata, che aveva

combattuto contro i giapponesi a Shanghai. Sempre sulla Resistenza antigiapponese, in quello stesso anno, fu prodotto un film a soggetto, scritto e diretto da T'sai T'zu-shen, She Tung-shan e Sun Yü, dal titolo *Salviamo il Paese dalla rovina.* La fotografia era di Chou Kö. Altro film a carattere progressista fu *Tre donne moderne,* sceneggiato da Tien Han e diretto da Pu Wan-t'sang. Dopo di questo, la « Lien Hua » produsse *Le notti della città,* che segnò l'esordio del famoso regista Fei Mu (1906-1951). Ex impiegato in una miniera, lasciò il suo lavoro per il cinema; dopo aver scritto numerosi articoli su giornali e riviste diventò aiuto regista e, finalmente, nel 1932 poté dirigere questo suo primo film nel quale metteva in luce gli aspetti miseri e tristi della grande città; tema principale era il problema della casa per la povera gente. Fu questo lavoro a rivelare il talento di Fei Mu. Con poche inquadrature seppe riuscire a esprimere le idee e le angustie dei suoi personaggi. Interprete femminile fu Yüan Lin-yü.

Il mattino della città rivelò un altro regista divenuto famoso, T'sai T'zu-shen, nato a Shanghai nel 1906. Era un garzone di bottega autodidatta che amava la pittura e che scriveva degli articoli che i giornali gli pubblicavano. La sua carriera cinematografica fu rapidissima: comparsa nel 1927, salì tutti i gradini facendo il segretario di edizione, l'assistente alla regia e lo scenografo. Nel 1929 entrò come regista nella « Star » che lasciò però due anni dopo per entrare nella « Lien Hua » come regista e sceneggiatore, girando tre film. Ma il suo capolavoro, del quale fu soggettista e regista, doveva essere, nel 1933, *Il mattino della città* nel quale, con tono appassionato, descriveva i conflitti tra ricchi e poveri e tesseva le lodi del popolo onesto e coraggioso.

Fu in questo stesso periodo che Tien Han scrisse la sceneggiatura del film *Una madre* per il quale Lieh Erh compose *La canzone del minatore* che fu inserita nella colonna sonora. Lieh Erh (1911-1935) è l'autore dell'Inno Nazionale della Repubblica Popolare Cinese. Figlio di un medico seguace della medicina tradizionale, egli studiò nell'Istituto Superiore della provincia dello Yünan di dove però dovè fuggire per rifugiarsi a Shanghai a causa delle persecuzioni da parte dei « signori della guerra ». Nel '33 si iscrisse al Partito Comunista e iniziò la sua attività artistica come compositore. *La canzone del Minatore* fu la prima canzone rivoluzionaria inserita in un film.

La società « I Hua » fu una casa di produzione cui fecero capo, nel 1933, molti cineasti di sinistra. Il primo film, scritto e diretto da Tien Han, *La vitalità di un popolo,* non descriveva solo la vita dei contadini che dalle campagne emigravano in città, per sfuggire ai « signori della guerra », ma anche l'esodo delle popolazioni della Manciuria, in seguito alla occupazione giapponese.

Un film che descriveva la vita dei pescatori cinesi che subivano le vessazioni di quelli giapponesi oltre che dei locali feudatari, fu *L'ondata dei mari della Cina,* sceneggiato da Yang Han Shen.

Gli anni difficili per il cinema progressista e l'inizio della Resistenza (1934-1937)

Il contributo che il cinema di sinistra dava alla resistenza antigiapponese non poteva non preoccupare il governo che sentì il dovere di intervenire. Nel giugno del 1932, infatti, il Ministro della Propaganda vietò la produzione di film di carattere rivoluzionario o che avessero, comunque, per obbiettivo, la Resistenza all'invasore. L'anno successivo, non contenti di queste restrizioni, alcuni teppisti si recarono alla « I Hua » e la devastarono.

Dopo aver occupato la Manciuria, il governo giapponese tentò di spingere oltre le sua conquista invadendo altre cinque provincie del Nord. Tutto ciò determinò in tutto il Paese un'ondata di protesta ma, purtroppo, per il cinema di sinistra l'esprimere questa protesta diventò un'impresa estremamente difficile. Infatti Hsia Yen, Tien Han, Yang Han-shen, Lieh Erh, pur essendo stati costretti insieme a tanti altri a ritirarsi dalle rispettive case di produzione, tuttavia si sforzarono con tutti i mezzi possibili a continuare la lotta dando alle società cinematografiche sceneggiature dal contenuto progressista, stabilendo legami sempre più stretti con il mondo della cultura di sinistra, continuando ad approfondire le loro critiche e a sferrare i loro attacchi contro il cinema non impegnato.

Alla fine del 1934, benché la situazione si fosse ancor più aggravata, Hsia Yen, sotto altro nome, scrisse la sceneggiatura per altri due film. Chen Cheng-ch'iü propose a tutti i registi e attori della « Star » di girare un film a episodi che si chiamò *Storie di donne.* Attraverso la storia di alcune donne, questo film dava un quadro fedele della società dell'epoca e era pieno di umorismo e sarcasmo.

In questo periodo altro film degno di nota fu quello scritto da Hung Shen e diretto da Chang Shih-ch'üan, dal titolo *Fiori di pesco dopo la tempesta.* Questo lavoro, in cui la maturità artistica di Hung Shen appariva in tutta la sua evidenza, descriveva, attraverso la storia di una famiglia feudale, la città di Ch'ing Tao passata dalle mani dei tedeschi in quelle giapponesi, dopo il trattato di Versailles. In questo stesso anno T'sai T'zu-shen terminò *La canzone del pescatore.* Il soggetto realistico, il contenuto commovente e la raffinatezza della tecnica hanno fatto di questo lavoro un vero capolavoro. Fu proiettato per la prima volta a Shanghai il 14 luglio e fu quello il mese più caldo che si fosse avuto negli ultimi sessanta anni; malgrado la temperatura insopportabile, esso fu proiettato per ottantaquattro giorni consecutivi superando anche il record di *Le due sorelle* che aveva tenuto il cartellone per sessanta giorni. In questo film veniva descritta la misera esistenza dei pescatori e non solo vi si esprimeva grande simpatia per i miseri, ma vi si cercava di mettere in luce le cause della loro miseria dovute, soprattutto, a coloro che della pesca avevano fatto oggetto di monopolio. La canzone — motivo conduttore — era di Reng Kuong (1909-1941). Egli era stato accordatore di pianoforti in Francia, ma, tornato a Shanghai, si dette a scrivere canzoni e questa del pescatore divenne in breve la più popolare di quel periodo. Questo film ottenne un premio al Festival del Cinema di Mosca nel febbraio del 1935. Fu il primo film cinese a ottenere un riconoscimento in un Festival internazionale.

Sempre nello stesso periodo, Sun Yü scrisse e diresse *La reginetta dello sport* e *La strada.* Specie il secondo, che descriveva il lavoro di un gruppo di operai che costruivano strade e la loro resistenza ai giapponesi, risentiva l'influenza dei cineasti di sinistra, e le due canzoni inserite nella colonna sonora, « La canzone della strada » e « La canzone dei Pionieri della strada », del famoso Lieh Erh, ebbero, in breve, una popolarità grandissima.

La « I Hua », benché i suoi padroni fossero animati solamente dalle prospettive di guadagno, subì, come tutte le altre società, la influenza dei cineasti di sinistra. Malgrado la devastazione dei propri studi effettuata nel novembre del '33, sette mesi dopo aveva già ripreso la sua attività. Il primo film, *Epoca d'oro,* fu diretto da P'u Wan-t'sang, al quale fu attribuita anche la sceneggiatura che, in verità, aveva scritta Tien Han (fu per politiche ragioni pruden-

ziali che si preferì attribuirla allo stesso regista). Era la storia di un vecchio insegnante e dei suoi alunni e, attraverso di essa, si elevava una protesta contro le forze che impedivano ai giovani delle classi meno abbienti di poter ricevere un'istruzione.

Ancor più che quelli della « I Hua », i padroni della « Tien I » facevano del cinema solo per scopi commerciali e, timorosi come erano delle reazioni governative, non produssero che film di bassissimo livello, sia per contenuto che per forma. Nel periodo che stiamo trattando, furono prodotti diciotto film che non riscossero il favore del pubblico tanto che nel 1936 la società si trasferì a Hong Kong dove oggi, sotto la nuova denominazione di « Shaw's », domina la produzione cinematografica dell'Asia sud-orientale.

Allo scopo di combattere il governo, i cineasti di sinistra, nella primavera del 1934, crearono la Società « Dien Tung ».

La « Dien Tung » era in origine una piccola industria, creata da Ssu Tu I-ming, che costruiva apparecchiature cinematografiche. Ssu Tu, che aveva studiato ingegneria alla Harvard University, insieme ad alcuni cineasti di sinistra, trasformò la sua ditta in una compagnia cinematografica. Hsia Yen e Tien Han si occuparono della parte artistica mentre Ssu Tu Huei-ming fratello di I-ming, si interessò della parte tecnica. Nel dicembre del 1934 fu pronto il primo film, *La rovina di due giovani,* che si avvalse della sceneggiatura di Yüan Mu-chih e della regia di Ying Yün-wei e che ottenne il favore non solo del pubblico, ma anche della critica.

Yüan Mu-chih era nato nel 1909; aveva fatto l'attore ed era stato uno dei favoriti del pubblico ma aveva abbandonato poi questa sua attività artistica per poter scrivere lavori teatrali e cinematografici. La sua prima sceneggiatura fu, per l'appunto, *La rovina di due giovani,* di cui fu anche l'interprete principale. La descrizione degli ambienti, l'interpretazione realistica degli avvenimenti, l'atmosfera resa alla perfezione, la scenografia semplice ma essenziale fanno di questo film un'opera di notevole valore. Va ricordato che per la prima volta fu usata la colonna sonora ad effetti.

Il secondo lavoro della « Dien Tung » fu *I figli del vento e delle nuvole,* tratto da un dramma di Tien Han, che in quel periodo si trovava in prigione. La sceneggiatura era di Hsia Yen e vi si descriveva la vita dei giovani intellettuali dal compimento dei loro studi sino alla guerra di resistenza antigiapponese. La canzone

« leit-motiv », « La marcia dei volontari », era una canzone rivoluzionaria che ebbe un enorme successo specie tra i giovani sia per il significato delle parole, sia per la musica molto appassionata. Divenne l'inno rivoluzionario più cantato in quel periodo e, dopo l'instaurazione del Governo Popolare, fu scelto come Inno Nazionale Cinese.

Era stato scritto da Lieh Erh il quale, per la reazione del governo, fuggì in Giappone nell'aprile del 1935. Contava di recarsi in U.R.S.S. e in Europa Occidentale per approfondire i suoi studi musicali ma a soli ventiquattro anni, nel pieno del successo, morì mentre faceva un bagno di mare. Era il 17 luglio del 1935.

Il primo film comico-musicale è dell'ottobre del '35. Fu scritto, diretto e interpretato da Yüan Mu-chih. *Panorama di una metropoli*, era la grande città vista, in tutti i suoi aspetti, come si può presentare agli occhi di chi viene dalla calma vita della campagna. Era un film allegro, di un certo interesse e tecnicamente riuscito. Vi erano state inserite anche delle sequenze di disegni animati.

La situazione politica si faceva sempre più difficile: Tien Han e Yang Han-shen erano stati arrestati mentre Hsia Yen era riuscito a fuggire in Giappone. La fine del 1935 segnava anche la fine dell'attività della Dien Tung Films Company.

Il 27 gennaio del 1936, i cineasti cinesi crearono a Shanghai un comitato per la resistenza contro l'invasore e chiesero, nel contempo, al governo l'abolizione della censura e di tutte le leggi restrittive che soffocavano il cinema.

Fu in questo periodo che si ricostituì la « Star » per mezzo della quale l'attività dei cineasti di sinistra assunse nuovo vigore.

Il primo film, *Vivere e morire insieme,* che ebbe Yang Han-shen come sceneggiatore, Ying Yün-wei come regista e Wu Ying-han come operatore, aveva per sfondo gli avvenimenti tra il 1925 e il 1927 e in esso si narrava la storia di alcuni giovani in aperta rivolta contro i « signori della guerra ».

Il regista Ying Yun-wei è nato nel 1904. Da giovanissimo si era occupato di teatro, partecipò poi al movimento culturale di sinistra e, nel settembre del 1933, mise in scena un dramma che ottenne uno strepitoso successo: « Ruggisci, Cina! ». Durante il successivo anno entrò nel mondo del cinema.

Hsia Yen tornò in Cina all'inizio del 1936 e riprese a scrivere per il cinema e il teatro. Dopo *La strenna*, girato nello stesso anno, nel quale, attraverso la storia di un dollaro che passa di mano in mano, descrisse la vita di numerose persone appartenenti a ceti diversi, si dedicò completamente all'attività politica, pur mantenendo contatti con il mondo del cinema.

Altro film della « Star » fu *Crocevia*, scritto e diretto da Shen Hsi-lin il quale trasse dalle sue esperienze personali, motivi di ispirazione per descrivere le debolezze e i tentennamenti della piccola borghesia intellettuale nonché le contraddizioni di tutta la società, in quel periodo. Protagonista femminile fu Pai Yang che, attualmente, è l'attrice più cara al pubblico cinese. È nata a Pechino nel 1920 e prima di girare *Crocevia,* che fu il suo primo film, aveva fatto la comparsa e poi l'attrice di teatro.

Yüan Mu-chih scrisse e diresse *Gli angeli della strada*, ambientato nelle zone malfamate di Shanghai. Prendendo spunto dalla gente che in questi quartieri viveva — strilloni, cantastorie, venditori e suonatori ambulanti, prostitute — egli sferrò, con questo film, un violento attacco contro la società cinese semi-coloniale e semi-feudale. Si trattò di un lavoro che ottenne un grandissimo successo, specie per il montaggio e la incisività della colonna sonora.

Nel frattempo, la « Lien Hua » aveva subito un cambiamento nel suo seno, in quanto il suo proprietario era fallito ed era stato sostituito da Wu Hsing-t'sai, finanziato da un sindacato bancario. Per questi cambiamenti, il livello della produzione non fu più costante.

T'sai T'zu-shen scrisse e diresse per la « Lien Hua » due film. *L'agnellino smarrito* metteva a fuoco il problema dei piccoli vagabondi attraverso la storia di alcuni ragazzi che, come tanti altri, erano venuti in città dalla campagna e dai villaggi, spinti dalla miseria. Girato nel 1936, terminava con una sequenza in cui si vedevano i bambini inseguiti dalla polizia che si rifugiavano sul tetto di un grattacielo non ancora terminato il quale, evidentemente, simboleggiava la società incapace di dare asilo a questi fanciulli.

Nel novembre dello stesso anno, la « Lien Hua » terminò un altro lavoro sulla Resistenza dal titolo *Storia sanguinosa delle montagne dei lupi*, scritto e diretto da Shen Fou e Fei Mu.

Shen Fou è nato nel 1905; suo padre era uno scaricatore di porto per cui egli, sin dalla fanciullezza, dovette provvedere a sè e alla sua istruzione. Fu redattore di un giornale, entrò nel cinema nel 1924 ma solamente nel 1933, con il suo ingresso nella « Lien Hua », ebbe inizio la sua vera carriera artistica.

Storia sanguinosa delle montagne dei lupi era quasi una favola nella quale i lupi simboleggiavano i giapponesi. In questo film Shen Fou muoveva una violenta critica alla politica di non resistenza all'invasore da parte del governo del Kuo-min-tang.

Nel gennaio del '37 fu girato dalla Lien Hua *Sinfonia*, in otto episodi. Quasi tutti i registi e attori della società vi parteciparono.

Sempre nel 1937, Fei Mu girò un documentario su di un'opera del repertorio dell'Opera di Pechino, interpretata dal famoso attore Chiu Hsing-fang. A questo, seguirono altri film dello stesso genere.

Alla vigilia del conflitto cino-giapponese, la « Lien Hua » si preparò a girare una serie di pellicole, ma la loro lavorazione fu interrotta per lo scoppio delle ostilità in quanto la maggior parte dei cineasti dovette lasciare Shanghai.

Nel 1934 fu creata una nuova società, la Hsin Hua, da Chang Shan-k'un. L'anno successivo uscì il suo primo film, *Storia degli eroi della rivoluzione dei T'ai-p'ing.* Nonostante che la figura del capo dei rivoluzionari fosse sopravalutata e quindi risultasse esagerata la funzione individuale in rapporto a quella delle masse, purtuttavia era un film che poneva in discussione problemi fondamentali per la Cina, quale, ad esempio, quello dei contadini.

In seguito al successo di questo lavoro, la Hsin Hua invitò Ou Yang Yü-ch'ien a scrivere e dirigere dei film. Il primo fu *Il ventaglio di fiori di pesco.* I benefici che derivarono a Chang Shan-k'un dal loro successo gli permisero di ingrandire la società tanto che, a soli due anni dall'inizio dell'attività, egli poté invitare a lavorare per lui numerosi cineasti progressisti, i quali determinarono in modo netto l'orientamento artistico della Hsin Hua. She Tung-shan scrisse e diresse *Il canto dell'eterno dolore,* che narrava la tragedia di un intellettuale della piccola borghesia che voleva raggiungere il successo, e *Una sera di festa,* tratto dal « Revizor » di Gogol, pungente satira della borghesia cinese. Egli disse che, quando scrisse la sceneggiatura di questo film, si era sforzato di lasciare al lavoro il suo carattere originale, spostando solo gli avvenimenti agli anni '20, in una piccola città della Cina.

Verso la fine del 1936, la Hsin Hua portò a termine un film scritto e diretto da Ma Hsu Weibang, *Il canto della mezzanotte*; si trattò di un lavoro un po' fantastico, ma molto belle erano le tre canzoni composte da Hsi Hsin-hai che facevano parte della colonna sonora.

Hsi Hsin-hai, nato nel 1905, morì a soli quarant'anni. È oggi considerato « il fondatore della musica proletaria ». Dopo aver studiato musica al conservatorio di Shanghai, si recò a Parigi ove si diplomò nel 1935; tornato in Cina cominciò subito a scrivere musiche per film.

In seguito allo scoppio della guerra cino-giapponese, i cineasti di sinistra dovettero lasciare la città e la Hsin Hua passò nelle mani del nemico. Infatti, con l'occupazione di Shanghai, cominciò a produrre film filogiapponesi.

Il cinema nel periodo bellico (1937-1945)

Il 7 luglio del 1937, l'Impero Giapponese sferrò contro la Cina un attacco decisivo nei pressi di Lu Ko Ch'iao, una piccola città a pochi chilometri da Pechino. Il 13 agosto, con l'attacco di Shanghai, iniziò la guerra vera e propria. Il Partito Comunista Cinese divenne finalmente un partito legale in quanto riuscì a far accettare al governo la creazione di un fronte unico per respingere il nemico. Questo fronte venne creato anche nel mondo del cinema: in meno di cinque giorni, con la collaborazione di cineasti appartenenti a ideologie diverse, fu scritto e rappresentato un lavoro teatrale dal titolo « Difendiamo Lu Ko Ch'iao! ».

Tra l'inizio delle ostilità e la caduta di Shanghai, passarono sei mesi e, dopo l'occupazione di questa città, i cineasti si trasferirono formando tredici gruppi che si sparsero per il Paese per svolgere attività propagandistica contro il Giappone. Il 13 dicembre anche la capitale, Nanchino, fu occupata e il governo si trasferì a Chungking ma il centro politico e culturale della Cina libera era Wuhan ove fu creata la Società Cinematografica Cinese.

Nei primi dieci mesi del 1938, questa società terminò tre film a soggetto: *Difendiamo la nostra terra!*, *Sangue ardente* e *Ottocento eroi*, oltre a una cinquantina tra documentari e cinegiornali.

Difendiamo la nostra terra! fu scritto e diretto da She Tung-shan (fotografia di Wu Wei-yün) e si può dire che con questo comincia

il vero e proprio cinema sulla Resistenza. Il secondo lavoro, scritto e diretto da uno scrittore di destra, mostrava le sofferenze del popolo cinese durante l'occupazione giapponese nonché il suo eroismo, sebbene l'impostazione generale fosse inesatta in quanto sopravalutava l'azione individuale. *Gli ottocento eroi,* invece, scritto e diretto da Yang Han-shen, trattava un episodio realmente accaduto: ottocento soldati, accerchiati a Shanghai dalle truppe giapponesi, avevano opposto una resistenza addirittura superiore a ogni immaginativa.

Sorse in quel periodo un'altra casa di produzione, la Società Centrale di Cinematografia che apparteneva al partito nazionalista o, per meglio dire, al Ministero della Propaganda. Girò un solo film a soggetto e alcuni documentari di un certo valore.

Nel gennaio del 1938, un grande cineasta di fama internazionale, Joris Ivens, si recò in Cina per girare alcuni documentari insieme a due operatori, l'olandese John Fernhart e l'americano Robert Capa. Solo un mese dopo il loro arrivo, riuscirono a ottenere un permesso per raggiungere le prime linee ove girarono molti metri di pellicola. Numerosi documentari furono poi girati a Wuhan sull'Ottava Armata Comunista. Rientrato in America, Joris Ivens montò tutto il materiale dal quale risultò un lungometraggio che ebbe per titolo *I quattrocento milioni.* Motivo dominante della colonna sonora fu « La marcia del volontario », la famosa canzone composta da Lieh Erh che fu poi adottata come Inno Nazionale della Repubblica Popolare Cinese. Il commento fu affidato allo scrittore americano Dudley Nichols e la voce dello speaker fu quella di Fredric March.

Nel novembre del 1938, poco prima della caduta di Wuhan, la Società Cinematografica Cinese si trasferì a Chungking ove ebbe uno sviluppo notevole tanto che fu aperta anche una filiale a Hong Kong giacché, in questa città, i film potevano essere girati con una libertà maggiore.

Alla fine dell'anno successivo erano stati girati due soli film a causa di una serie di difficoltà interne della casa di produzione. Il primo si chiamava *Difendiamo il nostro Paese!*; scritto e diretto da Ho Fei-Kuang, descriveva gli atti di vandalismo compiuti dagli invasori. Il secondo si intitolava *Un buon marito* e presentava la storia di numerosi contadini che si erano trasformati in soldati,

nonché la viltà dei funzionari dei piccoli paesi. Il film era stato scritto e diretto da She Tung-shan.

Dopo il 1940 il lavoro della società migliorò notevolmente e nei primi sei mesi di quell'anno furono girati sei film. Uno di questi, *Luce sull'Asia Orientale*, parlava di una trentina di prigionieri nipponici che finivano per rendersi conto della inutilità di una guerra imperialistica, per il loro Paese. Altro film notevole fu quello scritto da Tien Han e diretto da She Tung-shan, *La marcia vittoriosa.* Aveva come argomento la battaglia avvenuta a Chiang-sha nel 1939; nella prima parte descriveva l'eroismo dei soldati cinesi, nella seconda quello della popolazione della provincia dello Hunan. Pur essendo denso di episodi, il film aveva tutte le caratteristiche del documentario. Nel maggio del '41 fu girato *Il battesimo del fuoco,* il primo film scritto e diretto da Sun Yü dopo l'inizio delle ostilità. Era la storia di una spia mandata a Chunking dal governo fantoccio che, a contatto con la realtà cinese, si redime.

In questo periodo Yang Han-shen scrisse la sceneggiatura di *Giovani della Cina, Tempesta sulla Mongolia* e *La spia giapponese.* Il primo trattava dei giovani che svolgevano opera di propaganda; il secondo fu il primo film a presentare l'assurdità dei problemi razziali e mostrava come tutte le razze che popolano la Cina si erano unite per combattere il nemico; il terzo era tratto da un libro autobiografico di un italiano che era vissuto in Cina per trentasei anni. Quando i giapponesi avevano occupato la Manciuria, per una serie di circostanze egli si era visto costretto a fare la spia a favore del Giappone ma, di nascosto, aiutava i partigiani cinesi operanti nella zona; scoperto dai nipponici, era riuscito a fuggire.

Come si è già detto, l'attività della Società Cinematografica Cinese fu ben differente da quella della Società Centrale di Cinematografia che era alle dipendenze del Kuomintang. I migliori film di questa società furono dovuti alla collaborazione di alcuni cineasti progressisti.

Nell'aprile del 1939, la Società Centrale di Cinematografia terminò il suo primo film, *La sanguinosa resistenza della città accerchiata,* al quale fece seguito, nel settembre, *I figli della Cina,* scritto e diretto da Shen Hsi-ling, il quale morì nel dicembre del 1940, per cui questo, oltre ad essere il suo unico lavoro compiuto durante la guerra, fu anche l'ultimo della sua carriera di cineasta.

Era composto da quattro episodi che narravano le vicende di quattro persone appartenenti a classi sociali differenti, che lottavano contro l'invasore. Il terzo film di cui Sun Yü fu sceneggiatore e regista, *Il grande cielo,* narrava di un gruppo di studenti divenuti aviatori durante la guerra.

La società girò anche dei documentari e dei cinegiornali ma, trattandosi di materiale filmato nelle retrovie, il valore di essi è piuttosto limitato.

Durante la guerra, oltre a queste due case di produzione, ve ne era una terza, la Nord-Ovest, che era stata fondata nel 1935 dal governatore della provincia dello Shansi. L'ingresso in questa società di cineasti come Sung Chih-ti e Lan Ma e Shen Fou ecc. determinò un netto miglioramento del livello della produzione. *La vita senza fine,* infatti, fu il primo film di un certo valore.

Durante la guerra, anche la capitale dello Shansi fu conquistata dal nemico e la società si trasferì prima a Sian e più tardi nel 1938, a Chengtu ove ingrandì i propri studi. Alla fine dell'anno successivo, fu proiettato il primo film girato nella nuova sede. Era un documentario e lungometraggio sull'Armata Comunista operante nello Shansi: *La Cina appartiene a noi.*[1]

Durante lo stesso periodo fu girato anche un film a soggetto, *Vento e nebbia sui Monti Tai Han*, scritto e diretto da Huo Meng-fu e girato quasi tutto sul posto. Trattava della storia dei minatori e dei contadini che si erano uniti per resistere ai giapponesi.

Dopo la caduta di Shanghai, numerosi cineasti progressisti si erano recati a Hong Kong e notevolissima fu la loro influenza sul cinema di questa città. Nel periodo che va dal 1932 al 1937, oltre alla Lien Hua e alla Tien I, vi erano una cinquantina di case di produzione che giravano film in dialetto cantonese. Erano di scarso valore ma, dopo l'arrivo dei cineasti di Shanghai, ne furono girati alcuni degni di nota. Per il sonoro fu usato il dialetto cantonese e ciò per due motivi fondamentali: il primo perché il pubblico di Hong Kong è formato quasi tutto da cantonesi; il secondo perché i film erano venduti a Malaya, a Singapore, in Tailandia, in Indonesia, in Australia e in America dove gli emigranti cinesi erano, per lo più, cantonesi.

Nell'aprile del '38 si terminò *Il sangue della città di Pao-Shan,* scritto da T'sai T'zu-shen con la collaborazione di Ssu Tu Huei-ming,

il quale curò anche la regia. Narrava del massacro dei soldati cinesi accerchiati in quella città dal nemico.

Alla fine del 1938, anche la Società Cinematografica Cinese mise una filiale a Hong Kong con il nome di Società Grande Terra. Cominciò a girare pellicole in dialetto pechinese (la lingua ufficiale cinese) e nel giugno dell'anno successivo terminò il primo film, *Il paradiso della città isolata,* che descriveva la vita di Shanghai nelle concessioni straniere dopo l'occupazione della città da parte dei giapponesi nonché la lotta tenace dei giovani contro i venduti al nemico. Le proiezioni ebbero inizio nel settembre e ottenne un successo clamoroso non solo a Hong Kong e Chung-king, ma anche all'estero, soprattutto nei Mari del Sud. Si racconta che nel corso della proiezione il pubblico si alzava gridando: « La Cina non perirà! ».

Il secondo film della Grande Terra fu *La patria delle nuvole bianche,* sceneggiatura di Hsia Yen, e è l'unico film che questo soggettista abbia scritto durante la guerra; egli, infatti, si era dedicato al giornalismo. Esso fu però terminato dal regista Ssu Tu Huei-ming a Chungking, in quanto il governo, alla fine del '38, fece chiudere la filiale.

Ssu Tu Huei-ming e T'sai T'zu-shen tornarono a Hong Kong nel giugno del 1940 e, insieme a altri cineasti, crearono la società Rinascita e per il Capodanno dell'anno seguente proiettarono il primo film prodotto, *La lunga strada,* che si ispirava alla vita reale di Hong Kong e narrava di un camionista costretto a lavorare per dei commercianti venduti ai giapponesi che riesce a raggiungere Chungking e a crearsi una nuova vita.

Dopo questo, la Rinascita dovette chiudere per ragioni economiche e politiche, ma i cineasti progressivi che ne facevano parte non disarmarono. Questo portò inevitabilmente ad un notevole abbassamento del livello artistico dei film in dialetto cantonese in quanto si ritornò al genere mitologico, fantastico o « sexy ». Degli ottantatre film proiettati nel 1940 a Hong Kong in dialetto cantonese, il 60 % era rappresentato da lavori di questo genere. A poco a poco, però, la situazione cominciò a migliorare tanto che nel '41 furono prodotti alcuni film in dialetto cantonese che riscossero molto successo.

Nell'aprile la società Ta Kuan girò *La piccola tigre* nel quale veniva lanciato un messaggio unitario a tutti i cinesi: il popolo

doveva combattere contro il nemico comune senza lasciarsi dilaniare da lotte interne.

Nel luglio dello stesso anno si proiettò *Il grido della Patria* nel quale si mostrava come le classi più povere di Hong Kong lottassero con tutte le loro forze contro i commercianti venduti.

L'8 dicembre del 1941 scoppiò la guerra nel Pacifico, e poco dopo, Hong Kong cadde nelle mani del nemico. I cineasti progressisti andarono in parte a Chungking e in parte nei Mari del Sud, altri ancora cambiarono mestiere. Termina così il cinema di Hong Kong durante il periodo bellico.

Shanghai fu occupata nel 1937 ma, non avendo gli occidentali dichiarato ancora guerra al Giappone, le concessioni straniere della città non caddero in mano nemica. La zona delle concessioni doveva acquistare, per i cineasti, una importanza particolare.

Le difficoltà per il cinema erano di gran lunga superiori a quelle del teatro o della stampa. I cineasti erano quasi tutti fuggiti, la Star si trovava nella zona occupata e il problema finanziario si faceva sentire in modo preoccupante.

Nel 1938 solo la Hsin Hua era in funzione ma il suo proprietario, Chang Shan-k'un, era un opportunista il quale, prima della guerra, e solo per ragioni commerciali, si era appoggiato ai cineasti progressisti. Dopo la caduta di Shanghai aveva iniziato la produzione di film di basso livello e, data la scarsa quantità di pellicole sul mercato, era riuscito a incassare una notevole quantità di denaro. Nel '38 aveva girato diciotto film tra fantastici, storici, del terrore e « sexy » e, allettate dai facili guadagni, altre società sorsero allo scopo di produrre film del genere.

I cineasti progressisti, intanto, lavoravano di buona lena e, malgrado le difficoltà, riuscirono a girare *La ragazza va soldato*. Ou Yang Yü-ching ne fu il soggettista, P'u Wan-t'sang il regista e Yü Shen-san l'operatore. Proiettato nel febbraio del 1939, era tratto da un'antica storia molto nota al pubblico cinese, nella quale si narravano le vicende di una fanciulla che indossa abiti maschili per andare soldato al posto del padre. Era una sottile satira dell'opportunismo di certi strati della borghesia, oltre che una esaltazione del popolo cinese.

A questo fece seguito un'ondata di film storici tutti di livello bassissimo. Basti pensare che dei sessantasette film proiettati nel 1940, ben cinquantaquattro erano tratti da antiche leggende. Anche

tra i lavori di questo genere vi furono delle eccezioni, come quello scritto e diretto da Fei Mu sulla vita di *Confucio* che era un film veramente serio sia dal punto di vista storico che artistico.

Nel 1941 la situazione a Shanghai si era fatta ancora più critica e per i cineasti progressisti lavorare diventò un problema ancora più difficile. Comunque, uscirono pellicole notevoli come *Le lacrime dei fiori,* diretto da Chang Shih-ch'üan su soggetto di Yu Ling, che descriveva la vita di un gruppo di « dancing girls » alla vigilia della guerra. Altro film di un certo interesse fu *Gli eventi di un'epoca agitata,* scritto da Kö Ling, che descriveva la vita di una famiglia sconvolta dalla guerra. Di questo film, terminato quando i giapponesi occuparono le concessioni allo scoppio della guerra, fu proibita la proiezione.

Si conclude così anche l'epoca del film cinese girato nelle concessioni straniere. Tutto, ormai, era caduto nelle mani del nemico.

Nei territori occupati, la pressione del nemico si fece sentire innanzi tutto sulla stampa. Furono infatti sospesi undici giornali e una ventina di riviste che in seguito, però, riapparvero sotto il diretto controllo giapponese. Uguale sorte toccò al cinema.

Nell'aprile del '42, dodici società si riunirono formando la Cina Unita, ma tutti questi cineasti erano venduti al nemico e quelli di mentalità aperta e progressista, come Kö Ling, Fei Mu e altri, si ritirarono dal cinema. Dal '42 al '43 furono prodotti circa cinquanta film ma almeno i due terzi di essi erano di un livello bassissimo.

Nel maggio del 1943, con severe leggi di repressione, l'imperialismo giapponese strinse ancora di più la sua morsa. Da allora e sino all'agosto del '45, cioè fino all'armistizio, furono girati ottanta film del cui soggetto è inutile parlare come pure del loro intrinseco valore artistico.

All'inizio delle ostilità, anche il governo nazionalista aumentò il suo controllo, nella zona libera, su tutte le manifestazioni culturali. Per due anni, dal '41 al '43, le due maggiori case di produzione, la Società Cinematografica Cinese e la Società Centrale di Cinematografia, non girarono alcun film a soggetto, per cui la maggior parte dei cineasti progressisti trasferì la propria attività in quella teatrale e fu formata anche una compagnia, la Compagnia di Arte Drammatica Cinese. Essendo però la censura molto

severa, i lavori rappresentati furono quasi tutti di genere storico. Kuo Mo-jo, Yang Han-shen e Ou Yang Yü-ch'ing scrissero molti di questi lavori che riflettevano, sia pure in modo molto elevato, la situazione in cui il paese si trovava. Tien Han, Shen Fou, Yü Ling, T'sao Yü furono tra gli autori di opere teatrali quasi tutte a carattere satirico.

Alla fine del 1943 le due case di produzione cinesi ripresero la loro attività. La Società Cinematografica Cinese aveva girato quattro film ma di questi solo uno, *Restituiscimi la mia Patria!* aveva un certo valore. Gli altri erano tutti film di propaganda e il peggiore fu *La canzone del poliziotto,* esaltazione dei poliziotti nazionalistici. La cosa non deve meravigliare: la sceneggiatura era del Capo della Scuola Superiore di Polizia!

All'inizio del 1944 anche i cineasti cinesi progressisti presero parte, in modo massiccio, al movimento patriottico e democratico che si era creato nel Paese. Il 14 agosto del 1945 la guerra ebbe termine con la resa del Giappone.

Il cinema durante la guerra civile (1945-1949)

Il governo nazionalista approfittò della fine della guerra per impossessarsi di numerose società cinematografiche e creare, quindi, una specie di monopolio del cinema. Anche un altro elemento contribuì ad aggravare la situazione: l'importazione in quantità massiccia di pellicole americane. Si è già avuto occasione di dire che il cinema americano era penetrato in Cina subito dopo la prima guerra mondiale e che nel 1933 il rapporto tra film cinesi prodotti e film stranieri importati fu quasi di uno a cinque. Infatti la produzione cinese fu di 89 film mentre quelli importati furono 421, dei quali 309 americani. Dal 1945 al 1949 tra lungometraggi e cortometraggi furono importate 1896 pellicole americane.

Nel '47 la Società Centrale di Cinematografia produsse due film dal contenuto oltremodo reazionario: *Dalle tenebre alla luce* e *La spia numero uno.* Soggetto e regia erano di T'u Kuang-ch'i. Oltre questi due ne furono girati altri di genere poliziesco e « sexy ». Nonostante il controllo governativo, i cineasti progressisti fecero di tutto per poter girare qualche buon film. Nel gennaio del 1947 Ch'en Li-t'ing scrisse e diresse per la Società Centrale il primo film progressista girato sotto il controllo dei nazionalisti, *L'amore*

lontano. L'autore è nato nel 1910. Ha scritto numerose critiche teatrali e cinematografiche, tradotto libri sul cinema e ha diretto, durante la guerra, a Chung-king, molti spettacoli teatrali. Questo suo primo film fu girato dopo la guerra e rifletteva la situazione del momento attraverso le vicende dei suoi due personaggi.

Nel marzo del '47 ebbero termine le riprese di un altro film, *Sogni primaverili in paradiso,* che descriveva la tragedia di un intellettuale dopo la guerra e mostrava gli aspetti irrazionali e contraddittori della società. Il regista era lo stesso de la *Canzone di un poliziotto,* il film più reazionario girato nel 1945, ma, evidentemente, il suo pensiero era alquanto mutato per l'influenza dei cineasti progressisti.

Shen Fou, nel novembre del 1946, scrisse e diresse un film per la filiale di Pechino della Società Centrale. Si trattava de *La città sacra,* ma fu un lavoro sbagliato come impostazione ideologica; cercava di descrivere con colori rosei gli imperialisti americani in Cina, cercando di nasconderne il vero volto. Più tardi questo regista, che aveva riconosciuto i propri errori, con l'aiuto di cineasti progressisti, scrisse e diresse *La ricerca.*

Nello stesso periodo Chang Ch'ün-ch'iang girò, sempre per la Società Centrale, due film notevoli: *Il diario del ritorno al paese natio* e *Il genero,* dei quali fu regista e soggettista. Erano ambedue satirici e l'autore lanciava i suoi strali contro il governo che minacciava di impossessarsi dei beni del popolo con il pretesto che appartenevano al nemico. Chang Ch'ün-ch'iang è nato nel 1911. Studiò letteratura occidentale all'Università di Pechino, poi si recò, con una borsa di studio, all'Università americana di Yale ove seguì i corsi di regia. Rientrato in patria nel 1940 scrisse numerosi lavori teatrali di notevole valore. Dopo la guerra entrò nella Società Centrale e girò questi due film che furono i primi della sua carriera cinematografica.

Un notevole successo riscosse *La felicità immaginaria,* prodotto dalla Società Centrale di Shanghai nel novembre del '47. Il soggettista fu Ch'en Pei-ch'en, il regista Ch'en Li-t'ing e l'operatore T'ung Kö-i. Era un film comico-satirico sulla piccola borghesia e dimostrava come la società di quel periodo non potesse dare la felicità.

Sempre nel 1947, nella filiale in Manciuria della Società Centrale fu girato un altro film che riscosse un successo enorme. Era *Sul fiume Sun Hua,* che fu scritto e diretto da Chin Shan, famoso

attore del teatro e del cinema. Ambientato in Manciuria durante l'occupazione giapponese (1931-1937) narrava l'eroismo delle masse nonché il risveglio delle coscienze. Protagonista femminile fu Chang Juei-fang ed è questa una delle sue interpretazioni migliori. Nata nel 1918, studiò all'Accademia di Belle Arti e lavorò in teatro. A venti anni andò a Shanghai e divenne una delle più popolari attrici della Cina.

Dal 1948 alla prima metà del 1949, i cineasti progressisti furono ancora una volta costretti a ritirarsi dalle società cinematografiche cinesi controllate dal governo; purtuttavia i loro colleghi nazionalisti ne subirono la influenza tanto che finirono per girare alcuni film degni di interesse. Uno di questi fu *Per le strade e per i vicoli* che, scritto e diretto da Pan Chieh-nung, aveva come tema i giovani disoccupati. L'operatore fu Wu Wei-yun e fu finito di girare nel 1948.

Sin dal 1946, Yang Han-shen, T'sai T'zu-shen e She Tung-shan erano tornati, insieme ad altri, a Shanghai e nel giugno, insieme a Chen Chün-li, crearono, sulle vecchie basi della Lien Hua, la Società d'Arte Cinematografica Lien Hua e, a breve distanza dalla fondazione, girarono un film molto interessante: *Ottomila li* (1) *di nuvole e di luna* proiettato nel febbraio del '47, ottenne un successo enorme non solo in Cina ma anche nei Mari del Sud e la critica fu concorde nel definirlo un film eccezionale. Descriveva la vita e le esperienze di alcuni gruppi teatrali all'inizio della guerra, durante i loro viaggi di trasferimento da una città all'altra. Regia e soggetto erano di She Tung-shan.

Sempre nel 1947 alla nuova Lien Hua si unì un'altra casa di produzione, la K'un lun, e fu girato *Le acque primaverili scorrono verso Oriente*. Era un film in due episodi intitolati, rispettivamente, *Otto anni di vagabondaggio* e *Prima e dopo l'alba*. Scritto e diretto da T'sai T'zu-shen e Chen Chün-li fu un ottimo film sia come contenuto che come forma. Presentava le tragiche esperienze di una famiglia prima e dopo la guerra. Tutti i giornali furono concordi nello scrivere che si trattava di un film di alto livello. Fu proiettato per più di tre mesi consecutivi e nella sola Shanghai furono venduti più di 700.000 biglietti.

---

(1) Misura di lunghezza pari a 500 metri circa.

Yang Han Shen e Shen Fou scrissero anche *Lampade in diecimila case* del quale il secondo fu anche il regista e che fu proiettato nel luglio del 1948. La protagonista era una ragazza della piccola borghesia che, pur non essendo soddisfatta della società in cui viveva, sperava sempre in un miglioramento, rifiutandosi, però, di dare il suo contributo di lotta e di sforzi perché ciò si avverasse. Il film metteva in rilievo anche il crollo economico di quel periodo e il risveglio degli intellettuali della piccola borghesia dal loro letargo. Fu un lavoro artisticamente ineccepibile.

Nel novembre del 1948 la Lien Hua terminò *La primavera non si può fermare.* Era la prima sceneggiatura scritta da Ou Yang Yü-ch'ing dopo la guerra. Fu diretto da due nuovi registi, Wang Wei-i e Hsu Tao, mentre l'operatore fu il famoso Wu Wei-yün. Era la storia di una ragazza dalle idee progressiste ma debole di carattere che cerca di uscire dalla situazione in cui si trova per crearsi una nuova vita.

Il film *La speranza è fra noi* fu terminato nel marzo del '49 dopo più di un anno di lotte con la censura. Il protagonista era un professore di Università che dopo la caduta di Shanghai da parte dei giapponesi incitava gli studenti a lottare contro l'invasore. Il film era un inno degli intellettuali rivoluzionari.

Il crollo delle forze nazionaliste, alla fine del 1948, si rispecchia ne *I corvi e i passeri*, che fu scritto da Ch'en Peich'en su soggetto di un gruppo di giovani cineasti. Vi si descriveva la vita della popolazione nelle zone sotto controllo del Kuomintang alla vigilia della liberazione. Il film, molto ben costruito, era una violenta satira del regime reazionario nazionalista e fu diretto da Chen Chün-li.

Ch'en Pei-ch'en nacque nel 1908 e, dopo aver studiato all'Accademia Drammatica fondata da Tien Han, iniziò la sua attività come scrittore e nel '36 portò a termine un famoso lavoro teatrale, « La rivolta di T'ai-ping ». Durante la guerra scrisse molte commedie che riscossero grande successo.

Il regista Chen Chün-li è nato, invece, nel 1911. Anche lui ha studiato all'Accademia Drammatica di Tien Han e cominciò a fare l'attore nel 1932. Durante la guerra lavorò per il teatro e dopo la fine delle ostilità, tornato a Shanghai, entrò nella Società d'Arte Cinematografica Lien Hua. Scrisse e diresse in collaborazione con T'sai T'zu-shen *Le acque di primavera scorrono verso Oriente* e, da solo, *I corvi e i passeri.* Questo film fu proiettato

al principio del 1950, dopo la liberazione, e ebbe un gran successo tanto da ottenere, nel 1955, uno dei primi premi del Ministero della Cultura del Governo Popolare.

Nello stesso periodo che stiamo trattando, esisteva a Shanghai una casa di produzione molto importante, la Wen Hua, della quale erano principali esponenti quei cineasti che erano rimasti in città durante la guerra. Alcuni di questi erano di idee piuttosto avanzate perciò, tra i tredici film girati, ve ne era qualcuno di un certo valore.

Nel maggio del '47 fu terminato *Le false fenici.* Era un film comico talmente ben costruito che si ritiene abbia elevato il livello del cinema comico cinese. Era una satira della società dell'epoca e i personaggi erano pieni di vita, il dialogo ricco di spunti comici e gustosi. Il soggetto era di Shan Hu. Il regista, Tso Ling, nacque nel 1907, e, dopo aver studiato teatro in Inghilterra, a Cambridge, era rientrato in Cina nel 1938. Durante la guerra si trovava a Shanghai e dette un grande contributo con il suo esempio alla lotta contro l'invasore.

Nel maggio del 1948 fu finito di girare un altro film, *Cielo assolato,* scritto e diretto da T'sao Yu, nato nel 1910. Dopo la laurea conseguita presso l'Università Ch'ing Hua di Pechino, egli iniziò a scrivere per il teatro. Aveva solo venticinque anni quando pubblicò un dramma che è considerato il più famoso lavoro teatrale della Cina: « Tempesta ». Più tardi scrisse « L'alba » e « La pianura ». Questi lavori ottennero un grandissimo successo tanto che oggi si parla di T'sao Yu come del più grande drammaturgo contemporaneo. Quando parlava di *Cielo assolato,* soleva ricordare un antico proverbio cinese: « Ognuno pensa a spazzar via la neve dalla soglia della propria casa ma nessuno pensa alla brina che si è formata sul tetto degli altri », e concludeva: « Io credo, invece, che noi dobbiamo distinguere il bene dal male e non aver paura dei fastidi e delle vendette che possono provenirci dagli altri ». Il film, nonostante fosse la sua prima esperienza cinematografica, ebbe un successo enorme in quanto, pur essendo un lavoro di altissimo livello, era, allo stesso tempo, alla portata di tutti.

Un'altra società, la Hua I, fece la sua apparizione in questo periodo ma girò soltanto un lungometraggio; era uno spettacolo dell'Opera di Pechino e aveva come protagonista il famoso Mei Lan-fang. Il film, diretto da Fei Mu, aveva come titolo *Vivere e*

morire ed era il primo film cinese a colori. Era stato stampato su pellicola di 35 mm. utilizzandone una da 16 mm. e, come colore, non era di certo l'ideale.

Dopo la guerra, accanto alle società statali e ai grandi complessi privati ne sorsero molte altre di poca importanza. A Shanghai ne comparvero una ventina che tra il '47 e il '49 girarono circa quaranta film per la maggior parte gialli, di spionaggio, del terrore e sentimentali. Gli unici di buon livello furono: *Quando il gallo canta è l'ora di partire* e *Il sacrificio dell'anno nuovo*. Il primo era scritto da Hung Shen e diretto da Ying Yün-wei (operatore T'ung Kö-i). Terminato nel marzo del '48, narrava la storia di un gruppo di viaggiatori di un pulmann che, durante il viaggio, si erano fermati in un albergo di una piccola città sul quale era un'insegna con la scritta « Quando il gallo canta è l'ora di partire », secondo una antica consuetudine del Szechwan. L'autore di questo film, lo scrittore Hung Shen, morì nell'agosto del 1955 a Pechino, dopo aver dedicato tutta una vita al cinema e al teatro.

Il secondo film, *Il sacrificio dell'anno nuovo,* fu terminato nell'ottobre del 1948 e era tratto dall'omonimo lavoro di Lu Hsun. Dopo la liberazione si ebbe una nuova versione di questo film conosciuta anche in Italia.

Durante l'occupazione giapponese, a Hong Kong non fu girato quasi nessun film, ma dopo la guerra, sorsero numerose società che ne girarono sia in dialetto cantonese che in quello di Pechino. Tra queste ultime la Grande Cina sorse nel '46, ma, dopo due anni dovette chiudere per difficoltà economiche. Aveva girato 34 film contro i venti girati dalle altre società e i 9 in dialetto cantonese.

Nella seconda metà del 1948 la guerra di liberazione stava per concludersi. Molti cineasti erano rimasti nelle loro città ma molti altri, come Yang Han-shan, T'sai T'zu-shen, Ou Yang Yü-ch'ing, She Tung-shan, Pai-yang, Kö-ling, diretti da Shanghai nella zona liberata, si erano fermati circa un anno a Hong Kong dando, con la loro attività, un notevole contributo al cinema di questa città.

Nel 1947 era sorta a Hong Kong la società Yun Hua e il suo primo film fu *Il patriottismo* nel quale, invece di mettere in evidenza l'eroismo del protagonista, si sottolineava la sua fede nella dinastia. Un altro film storico era *La città proibita,* diretto da Chu

Shih-ling, che non si riduceva che a una distorsione della storia cinese in generale e della « rivolta dei Boxers » in particolare. Con l'ingresso nella Yun Hua di elementi filo progressisti, furono girati anche dei film di un certo rilievo.

Nella seconda metà del 1948 fu fondata la società Ta Kuang Ming, appoggiata da cineasti progressisti, ma riuscì a girare solo due film prima di trasferirsi a Shanghai nel '51. Il primo lavoro fu *Fuochi fatui e vento di primavera* di Ou Yang Yü-ch'ing, che aveva come sfondo la guerra antigiapponese e descriveva la tragica sorte di un'attrice di una compagnia di varietà. L'autore di questo film ha detto: « Ciò che è distrutto non si può salvare, ciò che è caduto non si risolleva ma la vita è come il fuoco che, alimentato dal vento di primavera, illumina la nostra terra ». Il secondo fu *Le famiglie sulle barche.*

Alla fine del 1948, con l'appoggio dei cineasti progressisti, fu creata la Cina del Sud, quasi tutti i film della quale furono in dialetto cantonese. La prima pellicola fu terminata nell'estate del '49: *Lacrime del fiume delle Perle,* diretto da Wang Wei-i con la collaborazione di T'sai T'zu-shen. Ricco di colore locale, ebbe, proprio per questo, un successo enorme sia a Hong Kong che in continente.

Il 23 aprile del 1949, Nanchino, capitale del governo nazionalista e Shanghai, centro dell'industria cinematografica cinese, furono liberate. Alla fine del '49, tutta la Cina continentale era libera. Inizia così un'epoca nuova per il Paese e anche per il cinema cinese.

Il sorgere e lo sviluppo del cinema popolare (1938-1949)

Nell'autunno del 1938, il dipartimento politico dell'Ottava Armata creò il Gruppo Cinematografico Yenan e, da questo momento, ha inizio il cinema popolare.

Dopo lo scoppio della guerra, Yüan Mu-chih partì da Shanghai, si recò a Wuhan, ma poi decise di andare a Yenan, presso le basi rivoluzionarie per girare una serie di documentari. Andò a Hong Kong nell'estate del '38 per rifornirsi del minimo indispensabile di attrezzature e per cercare qualche operatore disposto a collaborare. Rientrò a Yenan insieme a Wu Ying-han, che aveva già lavo-

rato con lui a Shanghai prima della guerra, portando anche una macchina da presa regalatagli da Joris Ivens che, in quel periodo, si trovava a Wuhan. Al principio, il Gruppo Cinematografico Yenan non era composto che da sei persone e, a parte Yüan Mu-chih e Wu Ying-han e l'aiuto operatore Hsü Shao-bing, che però era a Shanghai, gli altri non avevano alcuna esperienza di cinema. Il primo ottobre del 1938, con i pochi mezzi a disposizione, girarono la prima inquadratura del documentario a lungometraggio *Yenan e l'Ottava Armata* che, nella storia del cinema cinese, rappresenta la prima pagina del cinema popolare. Le quattro parti che componevano il film furono completate in due anni. La prima parte descriveva le difficoltà dei giovani progressisti che attraversavano le linee giapponesi per raggiungere Yenan; la seconda trattava della situazione politica e economica a Yenan; la terza narrava le gesta dell'Ottava Armata; la quarta e ultima parte descriveva la vita di studio e di lavoro dei giovani che arrivavano a Yenan da ogni parte della Cina.

Nel marzo del 1940, Yüan Mu-chih si recò in Unione Sovietica per studiare e approfondire le sue cognizioni sul cinema e a capo del gruppo restò Wu Ying-han. Questi è nato nel 1900 e per le non prospere condizioni economiche fu costretto a lavorare per potersi mantenere agli studi. Dapprima frequentò l'Accademia di Belle Arti di Shanghai ove studiò pittura, poi, nel 1927, prese a lavorare come scenografo per il teatro e solo nel '34 iniziò la sua attività di operatore. Dopo il documentario *Yenan e l'Ottava Armata*, fu girato molto materiale documentario. Uno tra i più importanti di questi fu quello sulla vita di un medico canadese, Norman Bethune, il quale si era recato in Cina nel '37 e nel '38 si era spinto sino alle basi rivoluzionarie di Yenan per dare il suo contributo, come medico, sia ai soldati che alla popolazione. Fu proprio curando un soldato che si contagiò e morì il 12 novembre del 1939.

Prendendo spunto da un reggimento dell'Ottava Armata che, oltre a combattere, compiva lavori di bonifica, nel 1942 fu girato un altro documentario a lungometraggio che si intitolò *Combattiamo e produciamo insieme.* Anche questo lavoro, proiettato per la prima volta il 4 febbraio del '43, riscosse un enorme successo.

Per due anni, fino al 1945, il « Gruppo » non poté più girare per mancanza di pellicole in seguito al blocco delle importazioni da parte dei giapponesi. Nel '45 tuttavia, con i pochi metri a dispo-

sizione, fu girato un documentario di enorme importanza storica: *Il Settimo Congresso del Partito Comunista Cinese.*

A Hong Kong, dopo l'inizio della guerra, alcuni cineasti progressisti organizzarono il « Gruppo Cinematografico Giovanile » capeggiato dal giovane regista Ling T'sang e, superando enormi difficoltà, nel marzo del '38 essi riuscirono ad andare a Yenan ove, con l'aiuto del dipartimento politico dell'Ottava Armata, poterono visitare la capitale delle basi rivoluzionarie e girare delle sequenze veramente preziose.

Al rientro a Hong Kong fu montato un documentario dal titolo *Sul fronte di Nord Ovest.*

Nel 1945, con la fine della guerra, il « Gruppo Cinematografico Yenan » terminò la sua attività e tutti i dipendenti andarono in Manciuria ove fondarono la « Società Cinematografica di Nord-Est ». L'anno dopo fu creata, a Yenan, la « Società Cinematografica Yenan » che disponeva, all'inizio, di una sola macchina da ripresa da 16 millimetri e di ventimila metri di pellicola. Il primo lungometraggio a soggetto, *Gli eroi del lavoro delle basi rivoluzionarie,* fu iniziato nel settembre del 1946, su soggetto di Ch'en Po-êrh e I Ming, ma non fu terminato sia perché dopo un mese l'unica macchina da presa si ruppe, sia perché il governo nazionalista attaccò la zona. Durante la guerra civile, la società cominciò a girare cinegiornali e documentari di attualità. Nell'ottobre del '47 essa fu chiusa e tutti i giovani cineasti furono inviati in Manciuria per unirsi alla « Società Cinematografica di Nord-Est » che era stata fondata il 1° ottobre dell'anno precedente, quando la guerra civile era già iniziata. A capo di questa nuova casa di produzione era Yüan Mu-chih e il segretario della cellula era Ch'en Po-êrh. Nel maggio del '47 si iniziò a girare *Nord-Est democratico,* un documentario in sette parti che illustrava la situazione economica, politica, militare, sociale del Nord-est dopo la liberazione, nonché le gesta della Ottava Armata. Contemporaneamente fu prodotto un film a pupazzi, *Il sogno di un imperatore* che era una violenta satira del governo nazionalista. Nel dicembre del '48, poi, fu terminato il primo film a disegni animati del cinema popolare. Si chiamava *La vecchia tartaruga nel vaso,* e descriveva il fallimento del governo nazionalista. La società girò anche un documentario scientifico, *Profilassi della peste,* che rappresenta il primo esempio per il cinema popolare di un film di divulgazione scientifica.

Nei primi mesi del 1948, le vittorie dell'esercito di liberazione

ebbero le loro ripercussioni anche sul cinema. Nel gennaio, quando Pechino fu liberata senza spargimento di sangue, la « Società Nord-Est » mandò i suoi cineasti per prendere possesso degli stabilimenti cinematografici nazionalisti. Il 20 aprile fu fondata la « Società Cinematografica di Pechino » la quale, fino al 1° ottobre, data della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, girò cinque documentari a lungometraggio. Nel maggio anche Shanghai veniva liberata e subito fu fondata la « Società Cinematografica di Shanghai » della quale furono nominati Yü Ling, direttore, e Ch'en Pei-ch'en, direttore artistico.

Con la vittoria nel 1949 della terza guerra civile, inizia una nuova epoca per la Cina e, quindi, anche per la letteratura e l'arte in generale.

Il 2 luglio del 1949 si tenne a Pechino la « Prima Conferenza degli Scrittori e degli Artisti Cinesi » nella cui seduta di chiusura, il 19 dello stesso mese, fu votata all'unanimità la istituzione della « Federazione Cinese degli Scrittori e degli Artisti » della quale fu eletto Presidente Kuo Mo-jo. Il 25 luglio nacque anche la « Associazione dei Cineasti » con Yang Han-shen, Presidente, e Yüan Mu-chih, vicepresidente.

Il 1° ottobre 1949 nasce la Repubblica Popolare Cinese e la Cina entra in una nuova epoca. Comincia, anche per il cinema cinese, l'epoca della Rivoluzione e della costruzione del Socialismo.

Un Amleto shakespeariano

colloquio con GRIGORI KOSINTZEV

(FIORAVANTI): *Il vostro applauso è il miglior benvenuto che voi potevate dare qui al nostro amico regista Grigorij Kosintzev. Ho il piacere anche di presentarvi uno dei protagonisti del film* Amleto, *il giovane attore, appena diplomato negli studi di Mosca, che ha interpretato il ruolo di Laerte, Stepan Olexenko. Ho anche il piacere di presentarvi il signor Poliakov, responsabile della Sovetxportfilm in Italia. Permettete che a vostro nome io dia il benvenuto a questa qualificatissima delegazione di cineasti sovietici esprimendo non solo i sentimenti di gratitudine ma anche l'ammirazione per l'opera del signor Kosintzev e per il cinema sovietico. Il tempo che è a nostra disposizione è breve e perciò io nulla voglio aggiungere alla dotta, ampia prolusione che ieri il professor Montesanti vi ha fatto sull'opera del signor Kosintzev prima della proiezione del film* Don Chisciotte. *Purtroppo non abbiamo avuto la possibilità di presentarvi molti film di Grigorij Kosintzev: speriamo che i nostri contatti con la Cineteca sovietica ci consentano di arricchire il nostro patrimonio in maniera che la conoscenza nostra e vostra dei film di ieri e di oggi e dell'avvenire della produzione sovietica possa essere alla portata di tutti. E mi auguro che noi presto possiamo conoscere il cinema sovietico come i nostri colleghi sovietici conoscono il nostro: vi posso garantire che negli incontri che ho avuto a Mosca e a Leningrado ho sempre trovato che i cineasti di quel grande paese seguono il nostro cinema con passione, con amore e che del nostro cinema hanno davvero una conoscenza profonda. Detto ciò io prego il signor Kosintzev, se ritiene di farlo, di dire due parole sul film di stamane, come pure sul film* Don Chisciotte *e soprattutto vorrei che egli ci dicesse se il gruppo di cineasti che lavora a Leningrado ha punti di vista o una fisionomia professionale diversi dal gruppo che lavora invece a Mosca. Non è con questo che io voglia farmi portatore di quell'antagonismo culturale-artistico che esiste tra queste due grandi città, città di grandi tradizioni, che si guardano in uno spirito di emulazione fraterno, sì, ma anche fortemente accentuato, penso piuttosto che questo possa essere un aspetto interessante del nostro colloquio.*

R.: Anzitutto devo dire che sono molto lieto di essere venuto qui. È tutta la vita che mi occupo dell'insegnamento e quando mi

trovo in una classe divento subito di ottimo umore. Io, infatti, non mi dedico all'insegnamento soltanto per poter insegnare qualcosa agli altri, ma anche perché penso di poter avere qualcosa da imparare dai miei allievi e infatti da ogni nuova generazione ricevo moltissimo, come moltissimo ho avuto da questa vecchia tragedia che è « Amleto ». Noi diciamo molto spesso che un'opera classica è immortale, senza pensare molto bene al senso di questa parola; cosa vuol dire immortalità? Qualcosa muore e qualcosa nasce. E la cosa più interessante in « Amleto » è che quest'opera in ogni epoca e presso ogni popolo ha avuto qualche aspetto particolare, come anche « Don Chisciotte ». Il romanzo di Cervantes è stato concepito e scritto come una parodia dei romanzi dei cavalieri erranti ed ora sono parecchi secoli che questi romanzi non si scrivono più, però in « Don Chisciotte » c'è qualcosa di nuovo, come in « Amleto ». Si è pensato per lungo tempo che la base della tragedia di Amleto fosse la vendetta, mentre la tragedia della vendetta era un « genere » tipico esistente ancora prima di Shakespeare e sulla base di questo antico melodramma della vendetta Shakespeare ha scritto la sua opera. Il problema, quindi, non era più dell'uomo che deve compiere una vendetta ma dell'uomo che deve difendere la dignità umana nella sua epoca. Noi siamo abituati a vedere « Amleto » secondo come Shakespeare veniva rappresentato nel XIX secolo, e quindi per trovare qualche elemento di novità in « Amleto », qualche cosa di veramente legato alla vita, noi dobbiamo cercare di inquadrarlo nel periodo in cui è stato scritto da Shakespeare. I teatri, nell'epoca di Shakespeare, erano qualcosa come baracche di legno della capienza di 2500 posti: il pubblico era composto da contadini, da marinai, da artigiani londinesi; gli spettatori che erano più vicino al proscenio erano di solito quelli appartenenti al ceto più violento di Londra. A costoro si rivolgeva Shakespeare e « Amleto » quindi esprimeva i sentimenti che erano propri anche di quel pubblico. Per poter capire come tutta la tradizione ottocentesca su « Amleto » sia completamente estranea a Shakespeare vorrei raccontare un fatto. In Inghilterra è stato trovato un giornale di bordo della fregata « Il drago ». Si può benissimo immaginare quale fosse l'equipaggio di questa fregata, ebbene il capitano scriveva appunto sul giornale di bordo che, perché i suoi uomini non si lasciassero andare nei momenti di ozio, era stata organizzata una recita di « Amleto » per l'equipaggio: era il 1602 o il 1603. Come si può immaginare che un simile pubblico avrebbe fatto buona accoglienza ad un eroe nevrotico? Per

questo, se vogliamo cercare di fare un lavoro di ripulitura per trovare ciò che effettivamente voleva esprimere Shakespeare noi ci troviamo davanti un eroe del Rinascimento, un eretico, che difende la dignità umana in un secolo che di umano non ha niente. Tra le grandi immagini che appaiono in « Amleto » c'è l'Università di Wittenberg, da cui Amleto proviene, e voi sapete cosa sia l'università di Wittenberg: il punto più elevato di tutte le speranze, di tutte le idee dell'Umanesimo. Ed ecco l'uomo, che è vissuto tra le pareti di quest'università, ritorna in una terra dove tutto è inumano, dove tutto umilia l'uomo. Shakespeare descrive questo Stato in modo estremamente realistico e vitale: uno Stato governato da un re come Claudio, ove per raggiungere il potere bisogna uccidere, ove i bambini vengono educati col sistema di Polònio, ove, per fare carriera, bisogna usare il sistema di Guilderstern e Rosenkranz. In un tal modo, dai rapporti umani è scomparso tutto ciò che eleva e arricchisce l'uomo ed è proprio a quel mondo che Amleto dice no. Il suo vero compito non è quello di uccidere il re, ma di dimostrare agli uomini che non si può vivere in questo modo, che questo è vergognoso per l'uomo: di risvegliare insomma la coscienza negli uomini. Dopo lo spettacolo organizzato da Amleto, anche se il re non fosse stato ucciso non avrebbe lo stesso potuto continuare a vivere in quanto gli si era risvegliata la coscienza, e così la regina Gertrude, che ha capito che il suo amore non avrebbe potuto avere nessun seguito. Ora non è un fatto casuale che Shakespeare alla fine della sua tragedia ordini di seppellire Amleto come un guerriero. Sebbene Amleto non sia un guerriero, ma, se dobbiamo proprio definirlo, un uomo di Stato.

Questi sono stati i miei pensieri fondamentali accingendomi a realizzare Amleto; mi è sembrato che queste idee, questi sentimenti fossero estremamente importanti, anche per l'uomo di oggi, perché quando gli uomini dimenticano che cos'è la coscienza si arriva ai campi di concentramento nazisti. Non mi interessavano assolutamente i costumi, o comunque, l'elemento storico, né le bellezze del XVI o del XVII secolo, quanto mi interessava questa impostazione estremamente moderna della questione: che cos'è l'uomo. Parlando con le parole di Amleto: « Che cos'è l'uomo? È simile ad un angelo o è quintessenza di polvere? » La tragedia di Amleto è proprio questa: egli crede fermamente che l'uomo sia simile a un angelo però intorno a sé non vede che quintessenza di polvere. Anche se potrebbe sembrare strano, io sono convinto che la forma con cui Shakespeare

ha scritto a suo tempo « Amleto » è molto più vicina al cinema che non al teatro; intanto perché gli spettatori dell'epoca shakespeariana erano assuefatti alla convenzione scenica per cui se sulla scena passavano tre soldati era tutto un esercito che passava, se veniva portata in scena una sedia tutti capivano che la scena si svolgeva nella sala del trono. Interessantissima contraddizione: nel testo di Shakespeare noi abbiamo delle indicazioni molto precise, molto realistiche su come si doveva svolgere il dramma, mentre — lo abbiamo visto — il teatro del suo tempo era estremamente convenzionale. È l'uomo moderno che ha molto acuto il senso della storicità, e il cinema ha abituato a che sullo schermo si ricrei la vita. Ed è questo che per « Amleto » avevo molto desiderio di realizzare per il cinema, cioè sullo schermo, queste grandi immagini della vita del paese. Naturalmente ho rischiato di fare un passo molto difficile, tentando di tradurre le immagini che appartenevano soltanto alle parole in immagini plastiche e cercando quindi la poesia non soltanto nel verso ma nella plasticità stessa delle immagini: ho tentato insomma di creare sullo schermo un'immagine non naturalistica ma poetica della storia. Questi sono i presupposti che mi hanno portato a realizzare « Amleto » sullo schermo.

D. (LEONARDO AUTERA): *Ho visto stamattina per la seconda volta* Amleto *e ho notato anche meglio della prima volta molti suoi valori stilistici in senso figurativo e ho capito anche meglio il valore di interpretazione del testo in direzione moderna come lei ha così bene descritto. Comunque io volevo porle una domanda che non riguarda soltanto questo film ma tutta l'opera sua precedente che ho avuto l'occasione di conoscere. Purtroppo non abbiamo visto tutti i suoi film ma alcuni che mi sembrano opere tra le più belle di tutta la cinematografia sovietica, che possono essere considerate seconde soltanto a quelle di Ejzenštein. Mi riferisco a* Nuova Babilonia, *alla* Trilogia di Massimo *— particolarmente ai primi due episodi — a* Pigorov, *che però mi sembra mediocre tra quelli che ho visto, e al* Don Chisciotte. *Ora, tra gli altri valori di questi film ne ho notato uno che sempre mi ha affascinato in modo particolare, cioè il modo con cui è condotta, è orchestrata la recitazione, come sono impostati e definiti i caratteri dei personaggi. Penso alla Kuzminà e al Sobolevskij di* Nuova Babilonia, *al Cirkov di* Trilogia di Massimo, *e al magnifico Cerkassov del* Don Chisciotte, *oltre naturalmente allo Smoktunovskij del-l'*Amleto. *Ora noi sappiamo che nel 1921 a Leningrado, assieme al suo collaboratore Leonid Trauberg, creò la famosa FEKS, ovvero « La fabbrica dell'attore eccentrico ». Noi abbiamo letto qualche cosa su questa scuola, così stimolante, tutto sommato, in quegli anni di ricerca entusiastica nel teatro e nel cinema sovietici, e io desidererei ora sapere qualcosa di più circa i metodi di questa scuola che si dice appunto avesse preso motivi dal cinema americano,*

da Mack Sennett, da Griffith, dai « serials » addirittura di Pearl White. Vorrei conoscere proprio i metodi di insegnamento della recitazione in questa scuola, vale a dire come essi differissero da quelli di Stanislavskji da una parte e di Meyerhold dall'altra, per quanto penso fosse probabilmente più vicina ai metodi di Meyerhold che a quelli di Stanislavskji.

D. (GIULIO CESARE CASTELLO): *Vorrei aggiungere il nome di Tairov a quelli di Stanislavskji e Mejherhold: mi pare ci sia un legame evidente.*

R.: La ringrazio molto innanzi tutto per le gentili espressioni nei confronti dei miei film. Io ritengo che ogni tipo di arte abbia delle determinate espressioni in conformità ai diversi periodi. In qualche periodo è molto utile la reciprocità di rapporti tra tutti gli aspetti dell'arte, mentre ci sono degli altri periodi in cui avviene tutto il contrario; bisogna chiudere assolutamente tutte le frontiere tra le varie forme di espressione artistica, difendersi con tutti i mezzi dai propri vicini e compiere delle ricerche nel proprio territorio. La cinematografia russa degli anni precedenti la rivoluzione era pessima, vi si confondeva un teatro naturalista estremamente scadente girato col metodo proprio della fotografia vivente: non c'erano assolutamente i segni di un'arte cinematografica, anche perché — e bisogna tenerne conto — la gente che faceva del cinema allora era animata da spirito mercantile ed era molto più interessata al lato commerciale della faccenda che a quello artistico. Quindi la giovane generazione che è sorta nei primi anni della rivoluzione aveva innanzi tutto il desiderio di rompere definitivamente con il passato, con il naturalismo decadente, perché intorno c'era un'attenzione a elementi nuovissimi della vita, la pittoricità, la forza della vita, mentre sullo schermo c'era un grigiore naturalistico. A tutti noi, la generazione degli anni '20, giovanissimi, sembrava che il cinema fosse una specie di « Eldorado », che bastasse solo cominciare a scavare per trovare qualcosa, e noi appunto ne eravamo i pionieri, e tentavamo di scavare nei posti più diversi. La prima cosa che ci interessava era tutto ciò che si riferiva alla tecnica cinematografica, il capire che l'azione che avviene dinanzi alla macchina da presa e quella che poi apparirà sullo schermo non sono assolutamente la stessa cosa e ci interessavano quindi soprattutto i mezzi di trasformazione di quest'immagine, come un genere di poesia visiva, poi il montaggio come mezzo di creazione di un certo tipo di spazio. Tuttavia, come accade sempre a coloro che cercano di distruggere, di negare alcune tradizioni, ci si accorse a

un certo punto di essere legati a delle altre tradizioni: la pittura innanzi tutto, da cui tutta la prima generazione della cinematografia sovietica proveniva. La nostra vista era educata appunto dalla pittura ed eravamo in più condizionati dal cinema straniero, apprezzavamo molto i primi film di Chaplin e di Griffith. Di conseguenza per il primo periodo la scuola di recitazione del Feks fu una scuola di pantomima. Una possibile partecipazione di attori provenienti dal teatro era giudicata nefasta al cinema: poiché si trattava di cinema muto, naturalmente, e si pensava allora che l'assenza di parola avrebbe impedito di recitare bene, mentre noi ravvisavamo proprio nell'assenza della parola, nel silenzio, un elemento meraviglioso. Una scuola di pantomima molto complessa, dunque, in cui gli allievi riuscivano a raggiungere un grado di espressività molto elevato. Per me, furono degli esperimenti ricchi di avvenire. Negli anni venti realizzammo *Il cappotto* di Gogol, proprio sulla base della scuola di pantomima e più tardi il direttore dela Cineteca francese, il signor Langlois, mi raccontò una cosa molto interessante, a questo proposito. Una volta era andato a trovarlo Marcel Marceau e gli aveva chiesto di fargli vedere qualche film del periodo muto. Langlois gli fece vedere appunto *Il cappotto*: in seguito a questo, più tardi Marceau ha messo in scena anche lui *Il cappotto*. Naturalmente sono cose completamente diverse, non hanno nessun punto in comune, ma è comunque interessante vedere che a un certo punto le scuole di pantomima di diversi paesi si incontrino in qualche modo. Comunque si può dire che tutti i giovani autori di questa prima generazione erano tutti provenienti dalle scuole di pantomima in cui venivano compiuti studi di espressione molto rigorosi che conducevano ad uno stile di recitazione cinematografica basata su contrasti molto decisi e su una grande tensione di tutti i mezzi di espressione. Evidentemente su questa tendenza ha influito in un certo modo anche l'arte di Meyerhold che in quel periodo era molto popolare. Però l'influenza maggiore è venuta da Mayakovskji. Tairov invece non era popolare in quei tempi.

D. (AUTERA): *Vorrei sapere se le esperienze condotte in quegli anni le sono poi servite, signor Kosintzev, per i film anche successivi, dalla* Trilogia di Massimo *in poi.*

R.: Penso che tutto sia una continuazione di quelle prime esperienze: certo maturano diversi interessi man mano che il tempo

passa, però dei personaggi come Don Chisciotte — che è molto difficile delimitare soltanto con il concetto di realismo — non sarebbe stato possibile crearli se non ci fosse stato il Feks, Scuola dell'attore eccentrico. E anche in *Amleto* mi sembra che moltissimo derivi da questi primi esperimenti, un materiale per esempio com'è quello degli attori girovaghi, e degli elementi di grottesco, di tragico e grottesco insieme, che non sarebbe stato possibile rendere senza la prima esperienza.

D. (GUIDO CINCOTTI): *La collaborazione fra due artisti nel cinema non è un caso molto frequente, anche se si verifica e si è verificata più di una volta. Esistono casi di collaborazione assidua prolungata nel tempo fra un regista ed uno scenografo, un regista ed un musicista, ma casi di due registi che abbiano per molti anni lavorato assieme non ce ne sono molti. Ora nel cinema sovietico abbiamo due coppie di collaboratori illustri, due coppie di registi illustri, i cosiddetti fratelli Vassilev e Kosintzev e Trauberg. La collaborazione tra Kosintzev e Trauberg è durata quindici anni se non sbaglio e tutti i film muti di Kosintzev e una buona parte dei film sonori sono stati realizzati in stretta e diretta collaborazione con Trauberg. Penso che sarebbe interessante che il signor Kosintzev ci dicesse qualcosa a questo riguardo. Anche perché i film che ha realizzato da solo e che noi conosciamo, come il* Don Chisciotte *e* Amleto, *indubbiamente presentano caratteri abbastanza diversi da quelli realizzati, anche tra quelli sonori, con Trauberg. Penso che potrebbe essere molto interessante sapere i modi di questa collaborazione, come essa si è iniziata e in che modo essa si è svolta in tanti anni.*

R.: Intanto devo dire che nel cinema sovietico ci sono stati numerosi registi che lavorano insieme, non solo i fratelli Vassilev e la coppia Kosintzev-Trauberg: per esempio, Zarchi e Kheifitz. Probabilmente questo derivava dal fatto che si cominciava a lavorare in piccoli collettivi — fra l'altro — nella maggior parte dei casi, le sceneggiature dei film venivano scritte dai registi stessi ed era una caratteristica di quel periodo che tutto venisse creato in mezzo a discussioni di ogni genere. Un lavoro in due ha proprio questa qualità: di una discussione continua.

D. (CINCOTTI): *Questa discussione, questo lavoro di gruppo si realizza consuetamente tra un regista e uno sceneggiatore, ma la collaborazione tra due registi, cioè il lavoro creativo svolto da due diverse personalità in che modo si può svolgere, in che modo concretamente si è svolto nel loro caso? Anche perché è continuato in un'epoca successiva a questa epoca di grande fervore di lavoro di gruppo, cioè nell'epoca staliniana.*

R.: È molto importante, per capire questo, il fatto che noi stessi facessimo le sceneggiature per i nostri film, ma naturalmente è molto difficile cercare di separare questo lavoro comune. Se si deve però fare una divisione, molto rozza, molto condizionata, si può dire che Trauberg si occupava più della sceneggiatura mentre io della regia vera e propria. Ripeto tuttavia ancora una volta che si tratta di una separazione dei compiti convenzionale perché ognuno di noi due si occupava dell'una e dell'altra cosa.

D. (Greco, allievo di regìa, I anno): *Mi è sembrato che, pur non facendone il centro della sua interpretazione, lei abbia posto una giusta attenzione su quello che la critica moderna ha definito il « complesso di Edipo » di Amleto. Vorrei sapere da lei se c'era una intenzione in questo senso o se si tratta soltanto di una mia impressione.*

R.: La psicanalisi non mi ha assolutamente aiutato a capire cosa avvenisse in Amleto. Ho avuto un aiuto maggiore dalla storia nel mio tentativo di stabilire con questo soggetto un rapporto vitale. Ho cercato infatti di conoscere molto bene l'epoca (per dimenticarmene subito dopo, però, perché la cosa che m'interessava meno era appunto la ricostruzione d'epoca) ed è occupandomi seriamente, profondamente di quest'epoca, e situando nella vita questi « gentlemen » universitari, a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, ho capito moltissimo anche di Amleto.

D. (Castello): *Ho ascoltato con molto interesse quanto ha detto il signor Kosintzev per chiarire le sue intenzioni nell'affrontare* Amleto. *Vorrei chiedere ora due cose, la prima è questa: forse è colpa mia se non ho afferrato quello che il signor Kosintzev voleva dire, ma mi è sembrato di cogliere una contraddizione in quanto egli ha affermato e ha ribadito adesso rispondendo a Greco. Cioè, dal preambolo che ha fatto prima il signor Kosintzev sembrava che fosse soprattutto interessato ad una interpretazione storicistica della tragedia di Amleto, come è dimostrato dal fatto che egli ha tenuto a sottolineare le condizioni del secolo in cui Amleto si muove, della società in cui si muove, certi riferimenti precisi, come l'università di Wittenberg e via dicendo, mentre in un secondo tempo — e questo trova riscontro anche nel film quale esso è — egli ha dichiarato di non essere interessato ad una interpretazione di carattere storicistico, probabilmente perché mirava ad una rappresentazione che potesse attingere un significato più universale non rinchiudendosi entro dei limiti precisi, imposti da una collocazione di tempo e di luogo troppo stretta. Però mi pare che ci sia una certa contraddizione in termini.*

R.: È una domanda molto interessante e rispondo molto volentieri. Nelle memorie di Helen Terry si trova questa frase: « Per

creare l'eccentricità bisogna sapere dove si trove il centro ». Io ho voluto conoscere molto bene l'epoca proprio per non ricrearla sullo schermo in senso naturalistico. Nel dramma, nel testo cioè, ho voluto cogliere la vita, quella vita che oltrepassa le epoche perché in ogni epoca sorgono nuove forme, mentre la sostanza di alcuni conflitti, ancora non risolti, continua. Penso che ogni ricostruzione d'epoca sullo schermo è contraria a Shakespeare perché in Shakespeare il tempo per alcuni elementi è molto definito, per altri elementi invece è molto generalizzato ed il mio desiderio era appunto quello di rappresentare sullo schermo l'immagine generalizzata del tempo e non qualche cosa di archeologico; per Sakespeare la storia è una rappresentazione poetica e non un insieme di elementi precisi. Tanto per fare un esempio, un accostamento estremamente rozzo, prendiamo Shakspeare e Walter Scott: per quest'ultimo ciò che descrive deve essere molto preciso, per Shakespeare no, può essere anche generalizzato. È questo che io sognavo di fare. Perché mi interessa il pensiero che ogni individuo, pur avendo un proprio indirizzo, un numero di casa, l'interno dell'appartamento, la città in cui vive, però nello stesso tempo quello stesso individuo vive nell'universo.

D. (CASTELLO): *La seconda domanda è questa: è chiaro che l'opera del genio è sempre per sua natura, polivalente; ora in tutta la storia universale della letteratura ci sono poche opere tanto polivalenti come* Amleto, *come è dimostrato dal fatto della estrema varietà di interpretazioni che ne sono state date attraverso i secoli. Questo legittima senza dubbio il tipo di interpretazione, che ne ha dato il sig. Kosintzev che è molto distante da certo altro tipo d'interpretazione particolarmente dall'interpretazione di tipo romantico contro cui egli ha polemizzato, e che d'altronde nelle sue manifestazioni più estreme fu distrutta in Italia da uno « sketch » di Ettore Petrolini che probabilmente il signor Kosintzev conosce. Però quello che io vorrei sapere dal signor Kosintzev è se in lui c'è stata la dichiarata intenzione di dare di* Amleto *una interpretazione decisamente di tendenza — non voglio dire tendenziosa, ma di tendenza — cioè che non pretenda di esaurire la tragedia di* Amleto *ma che miri a sottolinearne un determinato aspetto. Secondo l'interpretazione del film del signor Kosintzev e secondo l'illustrazione che egli stesso ne ha dato, Amleto esiste come un individuo autocosciente il quale prende coscienza di una determinata situazione, (quella che è sintetizzata in una frase di Amleto stesso: « Il mondo è uscito dai gangheri ») e tende a risvegliare la coscienza di una società attraverso il risveglio della coscienza di alcuni suoi esponenti come Claudio. C'è però un autro aspetto fondamentale della tragedia, ed è quello che è stato soprattutto messo in luce dai diversi tipi di interpretazione, ivi compreso e soprattutto quella romantica e postromantica, cioè il misurarsi continuo di Amleto con la propria coscienza. Tutto un aspetto cioè del personaggio che nella versione del signor Kosintzev è praticamente ignorato, messo in ombra,*

ma che sarebbe facile dimostrare, testo alla mano, che in Shakespeare esiste e come, al punto che è stato forse eccessivamente sottolineato e calcato in un certo tipo di interpretazione languida di Amleto. Mi sembra non lo si possa ignorare. In altre parole, il tentativo del signor Kosintzev è interessante nei limiti di un tentativo di tendenza, tendenza che in un senso molto lato si può ricollegare ad altri tentativi d'altro genere ma che mirano egualmente a sottrarre ad Amleto questo eccesso di languore: il pallido « prence » danese, come diceva appunto Petrolini. Io mesi fa a New York ho visto la messa in scena di Amleto *fatta da John Gielgud con Richard Burton come protagonista. Spettacolo, a mio giudizio, molto discutibile, con un paio di bellissime intuizioni di regia e un risultato complessivo mediocre, dove però c'era di interessante questo: che Burton fa di Amleto un personaggio che contraddice completamente la tradizione romantica ed è estremamente sanguigno, aggressivo, sarcastico. Questo sarcasmo, prima ancora che sugli altri, egli esercita su se stesso, sulla propria debolezza, sulla propria incapacità di realizzarsi e di realizzare il proprio fine di cui la sua coscienza, la sua mente, la sua ragione è consapevole ma che egli è incapace di portare a compimento. Ora questo in Shakespeare esiste e con questo aspetto del personaggio bisogna comunque fare i conti.*

R.: Osservazione molto giusta alla quale desidero obiettare tuttavia che la forza di ogni genio è proprio questa: che ognuno può trovare in lui qualcosa di proprio. Io ad esempio amo molto il film di Olivier, ogni volta che sento la recitazione di Olivier è un piacere per le mie orecchie, però quando mi sono accinto a realizzare per lo schermo *Amleto* l'ho fatto completamente sotto un'altra visuale. Non per distinguermi da Olivier, ma perché ho vissuto un altro tipo di vita, in altre condizioni oggettive, in un altro paese e tra un altro popolo. Venendo in Italia temevo molto per il doppiaggio italiano del film, perché in genere non amo il doppiaggio; però quando ho visto la versione italiana sono stato veramente soddisfatto, in quanto il film è stato doppiato da attori meravigliosi, e particolarmente Enrico Maria Salerno. E tuttavia, naturalmente, Amleto doppiato da Salerno non era assolutamente l'Amleto che avevo realizzato con Smoktunovskij, era un altro tipo di recitazione. Ma questo non solo non mi ha avvilito in alcun modo, ma anzi mi ha reso molto felice; ho avuto una gran gioia nel vedere che anche degli attori italiani potevano trovare in questo Amleto di Smoktunovskij qualcosa di proprio. In ogni interpretazione c'è una scelta da fare: cioè o si deve realizzare Shakespeare o qualcosa di completamente diverso. Intanto Shakespeare assolutamente non descriveva la storia, la tragedia di un uomo oppresso da cupi pensieri la cui origine sia da ricercarsi nel subconscio; le ragioni della tragedia di Amleto non provengono dal suo animo, ma dall'ambiente, dalla vita in cui vive, non

da un « complesso di Edipo ». La sua tragedia è questa: che i suoi ideali di umanità non riescono a trovare una incarnazione nella vita. Ora naturalmente anche la vita interiore di Amleto è molto complessa e nel limite delle sue possibilità egli non ha cercato assolutamente di semplificarla. Si potrebbe fare un confronto fra i tagli di scena effettuati nel mio film e i tagli del film di Olivier. Per esempio in Olivier non esistono più Guilderstern e Rosenkranz, né il monologo sul flauto che invece secondo me è il centro di tutto il dramma: è stato tagliato il monologo sull'uomo come pure l'episodio di Fortebraccio, la rivolta di Laerte e moltissimi altri passi. Bisogna anche tener conto che l'*Amleto* sovietico non è soltanto una traduzione meccanica bensì la traduzione di Pasternak, che in un certo senso può essere considerata addirittura un esempio di poesia russa. Nell'Unione Sovietica ci sono molte traduzioni di *Amleto*, e molto buone anche, ma io non avrei potuto lavorare se non sulla traduzione di Pasternak, quindi, in un certo senso, si può dire che questo sia un *Amleto* russo e adesso sono molto lieto che con l'aiuto di Salerno sia diventato anche un po' un *Amleto* italiano.

D. (JAKER, allievo di regia, I anno - USA): *Il lavorare su temi letterari, quali* Don Chisciotte *o* Amleto, *non crea una limitazione nella messa in scena, in ordine alla libertà di scegliere i dettagli del film?*

D. (CASTELLO): *Suppongo, ma non ne son certo, che Jaker abbia voluto dir questo: se fare dei film ispirandosi a delle opere letterarie non voglia dire porsi fatalmente dei limiti e avere una possibilità di invenzione soltanto sul particolare e non sulla sostanza.*

R.: Io ho cercato di realizzare *Amleto* come una storia vitale dove le cose di cui si narra avvengono fra uomini e proprio in ragione di ciò, il fatto letterario deve passare in seconda linea.

D. (MABEN): *Mi sembra che la contraddizione, la dualità esistente nel personaggio di Amleto non siano in questo film poste nella dovuta evidenza.*

R.: Riguardo ad *Amleto* e Shakespeare, esistono delle convinzioni, l'essere d'accordo con le quali mi riesce estremamente difficile. Per esempio l'esistenza della contraddizione tra uomo e azione e uomo e pensiero. L'epoca di Shakespeare non conosceva questa contraddizione: Amleto si rende responsabile della morte di cinque persone, lui stesso, in persona, uccide il re, Laerte, Polonio senza neanche un secondo di dubbio, come un topo, e senza pensare neanche

un attimo manda a morte Rosenkranz e Guilderstern, tra l'altro falsificando l'ordine del re. Quindi in Amleto c'è quello spirito di avventura che esiste in tutti gli uomini del Rinascimento. Naturalmente questo però non serve a spiegare tutta la complessità di Amleto individuo. Il XIX secolo ha tirato fuori questo tema di incapacità alla azione che è cominciato con Goethe e Schlegel. *Amleto* è uno specchio in cui ogni individuo si può specchiare e vedere se stesso, quindi una intera generazione di pensatori e artisti tedeschi, nelle piccole baronie tedesche — dove queste persone, pur essendo di grande ingegno, vivevano in condizioni arcaiche dal punto di vista della struttura dello Stato — ha visto nella forza di pensiero che c'è in Amleto e nella impossibilità di agire, il tema proprio di *Amleto*. Non è tuttavia assolutamente casuale il fatto che Amleto possa parlare in modo così sensato della grandezza dell'uomo e nello stesso tempo saper adoperare la spada come lui l'adopera.

D. (MABEN): *Perché è stata tagliata la scena, che esiste in Shakespeare, nella quale Amleto può uccidere il re e non lo fa?*

R.: Questa scena è stata tagliata senza alcun motivo tendenzioso. Se ci pensa, lei stesso vedrà che in questa scena mentre Amleto vuol uccidere il re non c'è nessun attimo di indecisione, infatti qualche attimo dopo, senza alcun indecisione gridando « dagli al topo » ammazza Polonio. Vi è una ragione molto semplice: per un « gentleman » e per un principe di sangue, uccidere un uomo inerme che sta pregando è assolutamente impossibile.

D. (GRASSELLI, allievo di ripresa cinematografica, I anno): *Secondo me, la chiave dell'ecatombe e di tutto quello che Amleto fa è che egli era un vendicatore e voleva mandare l'anima del re all'inferno: è per quello che non l'uccide in quel momento, mentre prega.*

R.: Questo è molto giusto, è proprio per questo che io son convinto che in ogni epoca l'opera classica ha degli elementi nuovi per quell'epoca. Qualcosa muore e qualcosa nasce, qualche cosa diventa estremamente importante e qualche altra no: variando di epoca in epoca. Dal mio punto di vista, ad esempio, il motivo della apparizione dello spettro, della sua provenienza, della sua veridicità ha perso ogni importanza per quest'epoca (tra l'altro è proprio un elemento legato al « melodramma della vendetta » antescespiriano). Il senso della preghiera del re invece consiste proprio nel fatto che

il re non riesce, non può pregare: la scena è molto interessante proprio perché il re tenta di venire a compromessi con la sua coscienza. Nel procedere ai tagli della fine di questa scena non è stato assolutamente tenuto presente l'elemento di tendenza, bisognava purtroppo tagliare da un'opera che durava quattro ore e mezza almeno un'ora e mezza di testo. Quando Šostakovič ha composto il tema dello spettro ha cercato dei materiali dell'epoca shakesperiana ed ha trovato un salmo, proprio del XVI secolo, inglese. Ed è questo salmo del XVI secolo che è diventato il tema musicale dello spettro e della coscienza, tema che ritorna proprio durante il monologo del re.

D. (CALDERONE, allievo di regìa, I anno): *Che valutazione ha dato lei alla sua esperienza sul colore nel* Don Chisciotte, *e per quale ragione lo ha ritenuto inefficace per* Amleto?

R.: Proprio per non realizzare qualcosa di naturalistico ma di universale. In *Don Chisciotte* praticamente ero interessato a una formula quasi algebrica di un paese meridionale, mentre in Amleto c'è un paese nordico, quindi per *Don Chisciotte* mi era necessario uno spazio arancione arso dal sole — qualsiasi elemento di verde avrebbe rovinato tutto —, mentre al contrario in *Amleto* avevo bisogno di questo mare di piombo e di queste nuvole grigie.

D. (GIOVANNI CALENDOLI): *Desideravo rivolgere al signor Kosintzev una domanda di carattere informativo, molto particolare. Egli ha affermato che l'interpretazione che ha voluto dare di* Amleto *è quella di un personaggio volitivo, deciso, che in definitiva realizza abbastanza rapidamente ciò che pensa di fare. Accettata questa interpretazione di quest'*Amleto *rinascimentale, avventuroso e padrone della vita, sorge nello spettatore la domanda sul perché il regista abbia dato poi al suo Amleto un aspetto che è invece tipicamente romantico, cioè biondo, lunare, esangue, magro, che è da un certo punto di vista proprio in contraddizione con questa interpretazione rinascimentale, volitiva, avventurosa. Vorrei poi aggiungere che questa presenza figurativa tipicamente romantica di Amleto nel film è confermata, sempre da un punto di vista puramente figurativo, da alcuni aspetti singolarmente caratterizzati dall'ambientazione. Questo castello di Elsinore che è sempre circondato da nuvole, che è ricco di ambienti profondi, non chiaramente decifrabili, è anch'esso una interpretazione tipicamente romantica dell'ambiente. Ora io desidererei chiedere al signor Kosintzev se questa contraddizione che c'è in fondo tra l'aspetto figurativo del film, l'aspetto figurativo del personaggio di Amleto e l'interpretazione che ha voluto darne sia voluta, se intenda significare qualche cosa o se si tratta di accostamento puramente casuale.*

R.: Innanzitutto non direi assolutamente che Amleto è un uomo molto deciso e dalla volontà ferrea. Naturalmente i personaggi sono sempre estremamente difficili da definire con una o due parole; se si dovesse chiedermi quale sia il carattere fondamentale in Amleto io direi che un uomo dalla pelle fragile, è un uomo cioè che si può ferire molto facilmente, è una membrana spirituale estremamente sensibile, che vive in un mondo di uomini con la pelle di elefante. Amleto non è semplicemente un uomo del Rinascimento, è una cosa più complessa, è l'uomo degli ideali degli inizi del Rinascimento, e vive in un'epoca in cui questi ideali vengono calpestati sempre di più. Amleto, a mio avviso, parla di se stesso in modo molto preciso quando dice alla madre: « Devo essere crudele per essere pietoso ». Questa, a mio avviso, è la formula fondamentale, anche se, ripeto, assolutamente non si può definire in una formula di qualsiasi genere il personaggio di Amleto. Per quanto riguarda l'aspetto esteriore di Amleto, non ci vedo niente di romantico. Intanto ha un volto tipicamente nordico, ha un taglio di capelli piuttosto moderno, ed è vestito in modo molto semplice. Stiamo parlando un po' troppo di romanticismo: se prendiamo il romanticismo di Delacroix, Amleto non assomiglia assolutamente a questo. I romantici recitavano Amleto con i capelli lunghi, e con un fazzoletto di seta in mano: il tipico principe vestito di velluto e di penne di struzzo. Ho studiato molto bene la storia di questo periodo e nego fermamente che il mio Amleto somigli in qualche modo agli Amleti romantici, sebbene non mi sia posto assolutamente lo scopo di negare qualsiasi altra interpretazione.

D. (Carlo Nebiolo): *Desidererei alcune informazioni per i miei allievi di ripresa cinematografica, alcune notizie che riguardano la sequenza. credo molto difficile, della recita, in cui evidentemente c'è stato il problema di unire la luce naturale residua dell'alba o del tramonto, insieme alla luce artificiale. C'è un passaggio dal tramonto alla notte che è evidente ed è altrettanto evidente appunto l'artificio, necessario alla ripresa, di utilizzare insieme la luce artificiale e luce dell'alba. Desidererei sapere fra l'altro in quanto tempo la sequenza è stata realizzata.*

R.: È stata girata in un periodo di tempo piuttosto lungo, perché mentre ci si occupava di altre riprese approfittavamo di quei quindici minuti ogni giorno in cui la luce passa dal tramonto alla notte proprio per girare la sequenza della recita. Ho ricevuto in realtà molti rimproveri dagli organizzatori di produzione perché ho messo tanto tempo a girare questa scena.

D. (Biondi, allieva di recitazione, I anno): *Riguardo al colore mi pare molto evidente e riscontrabile nei suoi film una grandissima pittoricità in senso formale. Dopo aver visto i due film suoi* Don Chisciotte *e* Amleto *mi è sembrato molto facile accostare il gusto delle inquadrature, della scenografia, l'impostazione estetica formale del film a certi tipi di pittura. Ma mi si pone quest'interrogativo: dato il suo concetto di non voler rappresentare naturalisticamente un ambiente, quindi immergere i personaggi in qualche cosa che li universalizzi, questo fatto di filtrarli attraverso un'esigenza pittorica è cosciente, consapevole, voluto e lo aiuta a universalizzarli o è un'esigenza estetica fine a se stessa?*

R.: Intanto in *Amleto* sono state riprese diciamo così le « silhouettes » dell'epoca, mentre in *Don Chisciotte* ho voluto innanzi tutto non utilizzare le famose illustrazioni di Doré, perché mi sembra che le illustrazioni di Doré non abbiano niente in comune con Don Chisciotte, mentre ha invece avuto molta influenza su di me Daumier, e poi El Greco, per quanto riguarda gli interni del palazzo reale. È molto difficile rispondere alla sua domanda: naturalmente la pittura ha influito moltissimo, ma non in maniera da poterne individuare con precisione una suggestione che si possa ritrovare esattamente sullo schermo volta per volta. Per esempio, tanto per fare un rapporto con la pittura, la cosa che più si accosta a Shakespeare è « Guernica » di Picasso. Questo non vuol dire però che io intendessi riprodurre « Guernica » sullo schermo, volevo rendere però questo senso di una catastrofe che si sta avvicinando. Così come nelle linee di Ofelia, nelle sue mani, c'è probabilmente qualche influenza del « periodo blu » di Picasso, anche se potrebbe sembrare che non ci sia assolutamente niente in comune fra le due cose. Debbo dire tuttavia che non amo cercar di stilizzare qualcosa con un rapporto diretto con la pittura.

(Fioravanti): *Io credo che possiamo considerare chiusa questa nostra conversazione. Ringraziamo il signor Kosintzev per essersi intrattenuto così a lungo e appassionatamente con noi e ci accomiatiamo da lui augurando al suo bel film le migliori fortune* (1).

---

(1) Questo colloquio ha avuto luogo il 25 marzo 1965 in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia, sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti; dopo la proiezione ad insegnanti ed allievi del film *Hamlet.* Abbiamo trascritto integralmente — salvo gli inevitabili adattamenti di forma — dalla registrazione al magnetofono. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.

Ripensando ai « Nastri d'argento »

Due stagioni di film italiani

di *GIACOMO GAMBETTI*

Lo scorso aprile sono stati assegnati i Nastri d'argento relativi ai film italiani usciti nel 1964. I « Nastri », com'è noto, seguono il calendario dell'anno solare, un calendario che l'uscita dei film non rispetta, preferendo piuttosto, almeno in Italia, una sorta di svolgimento ... scolastico, da settembre a maggio. Un tempo, quando c'erano più film a disposizione, si riusciva a impegnare anche il mese di giugno che ora, almeno nelle grandi città, è invece riservato alle riedizioni di qualche vecchio successo, e all'immancabile *Via col vento*. Il Sindacato Giornalisti Cinematografici, inoltre, organizzando la manifestazione di consegna dei Nastri, come fa da qualche anno, fra i mesi di marzo e aprile, lega maggiormente l'una all'altra annata, e inserisce quasi i propri premi in una sorta di richiamo dialettico fra le due stagioni e tra i film, reciprocamente. Gli ultimi quattro mesi del '64, infatti, appartengono in realtà già alla stagione in corso ('64-'65), mentre nella primavera del '65, di tale stagione, si vedono già gli aspetti fondamentali, e quasi si possono tirare le somme.

Tre film sugli altri si sono distinti, nel 1964, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi, *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, seguiti a notevole distanza da *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini e *La donna scimmia* di Marco Ferreri. Appartengono invece, come si è notato, al periodo di passaggio dal '64 al '65, *Gli indifferenti* di Francesco Maselli e *Per un pugno di dollari* di Bob Robertson (l'americanizzante pseudonimo di Sergio Leone). Fra questi film, a cui nei « Nastri » si è aggiunto, per fortuna con un ruolo secondario, *Matrimonio all'italiana* di Vittorio De Sica (Tecla Scarano per la migliore attrice non protagonista), sono stati suddivisi i premi in palio, e i risultati, nel complesso, appaiono attendibili, anche se la composi-

zione mista del Sindacato, le origini diverse e spesso contraddittorie dei suoi soci — critici, cronisti, agenti pubblicitari — portano a volte confusioni e squilibri, al pericolo, sopra tutti gravissimo, del seguire eccessivamente le mode e certi nomi affermati, e a ignorare le eventuali novità o a misconoscere una presenza originale.

Una discussione su Germi

Il « grottesco » non è popolare e non è compreso in Italia, dove il pubblico e critica desiderano avere chiari gli obiettivi cui devono puntare: se una cosa fa ridere deve essere divertente, se è seria allora deve far pensare, e i mezzi toni o i discorsi indiretti non sono graditi, sono ritenuti troppo complessi, intellettualistici, involuti. Lo stile e il tono di *Sedotta e abbandonata* sono appunto quelli più difficili, in chiave di grottesco, e presuppongono maturità e attenzione psicologica, nonché esperienza e evoluzione spettacolare. Ma anche per questo il film è originale, rompe con una tradizione di sentimentalismo di cui il cinema italiano è colmo, e va oltre, anche, la stessa linea di *Divorzio all'italiana,* con cui Germi aveva riscosso un successo internazionale di amplissime proporzioni. Il doppio merito del regista, del rinnovamento e dell'anticonformismo — anticonformismo anche nel successo — non è stato quasi per nulla riconosciuto dalla critica, quella critica con cui Germi sembra avere un fatto personale di incomprensione. Per i recensori dozzinali, il suo cinema, ovviamente, è troppo intelligente, personale, privo di concessioni alla moda e al cattivo gusto; per i più raffinati — o apparentemente tali — e desiderosi di un « impegno » contenutistico immediato, o a destra o a sinistra, egli ama troppo il racconto, lo spettacolo, il cinema come modo di esprimersi, di essere, il cinema come vita, per caricarlo dal di fuori di sovrastrutture ideologiche applicate a freddo e concettosamente, di formule e di « intenzioni ».

D'altro canto, il rimprovero che Germi muove alla critica — ed egli si rivolge soprattutto alla più seriosa e paludata — è fondamentalmente quello di tendere all'abolizione dello spettacolo nel cinema, favorendo intellettualismi, rarefazioni, mode, pretesti sociali o ideologici più d'occasione che legati alla realtà e alla cultura o all'istinto dei registi. Vorremmo ricordare, in proposito, quanto su Germi e sul suo film — che ora ha avuto, direttamente o indirettamente, quattro « Nastri d'argento » — fu detto a un pubblico

dibattito mesi or sono da Fernaldo Di Giammatteo, Luciano Lucignani, Giuseppe Guido Loschiavo, con la partecipazione dello stesso Germi (riportiamo gli interventi nel testo registrato al magnetofono), e l'intervento anche di Fabio Rinaudo e Filippo M. De Sanctis.

Di Giammatteo: Io credo di essere stato parecchie volte in disaccordo con le idee che Germi sostiene e che ha sostenuto nei suoi film, nello stesso tempo però mi sono sempre trovato davanti a una personalità così precisa, così netta, con dei contorni così definiti, che a un certo punto la discussione sulle idee diventava sempre difficile, complicata. Noi sappiamo che Germi si è sempre avvicinato ai problemi della realtà italiana da diversi punti di vista. In fondo la sua attività si può dividere in tre periodi: c'è stato un periodo iniziale in cui Germi ha affrontato da neorealista, per così dire, la realtà siciliana dell'immediato dopoguerra italiano, con film come *In nome della legge* e *Il cammino della speranza*. C'è stato poi un periodo che si potrebbe chiamare (scusate l'aggettivo che adesso butto lì, così) un periodo intimista, in cui Germi si è avvicinato all'interno degli uomini, vedendo quali erano, quali possono essere le reazioni degli uomini davanti a dei problemi morali e sociali nello stesso tempo; e allora si ha *Il ferroviere,* che è tipico di questa seconda fase, e *L'uomo di paglia*. Dopo di che c'è la terza fase, rabbiosa. Se avete visto *Sedotta e abbandonata* lo comprendete immediatamente, e se avete visto *Divorzio all'italiana* anche. È la fase dell'uomo Germi, che dopo aver approfondito certi problemi li aggredisce con una violenza e con una carica satirica che che sembra abbastanza inusitata. Direi che noi ci troviamo davanti a questi due film che mettono a nudo certe piaghe del costume italiano, e restiamo sbalorditi. Ripeto però che non voglio dilungarmi, perché sarebbe troppo lungo e troppo complicato parlarne in una introduzione, che vorrei che fosse veramente breve.

Una cosa però vorrei dire, per tornare al dibattito sulle idee, e con questo vorrei concludere: in sostanza io ho l'impressione che Germi con questi due film, *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata,* affronti problemi che solo indirettamente, ormai, sono legati alla realtà italiana. Ho l'impressione che tutta questa violenza e questa crudeltà satirica si esercitino su problemi di una regione particolare d'Italia, che si trascina dietro un'eredità molto pesante e molto difficile, per cui il problema dell'onore che sta alla base di *Sedotta e abbandonata* finisce per essere un problema che a me sembra (ecco dove non sono d'accordo con Germi) marginale rispetto ai problemi fondamentali dello sviluppo della società italiana. Io vedo Germi scagliarsi con violenza contro questo mito dell'onore, vedo che fa a pezzetti il protagonista di questo film e addirittura lo taglia a fette con una violenza incredibile, e man mano che vedo tutto questo mi chiedo: sono veramente qui i problemi italiani?, sono veramente questi?, possiamo prendere oggi la realtà siciliana e il costume siciliano come emblema di una certa realtà italiana?, possiamo veramente fare questo, oppure si tratta di un problema arcaico che addirittura si riallaccia al feudalesimo? Sì, la Sicilia è ancora così, d'accordo, ma sono proprio questi i problemi da affrontare?

LUCIGNANI: Germi dice all'incirca: « vorrei che i critici fossero in un atteggiamento meno impegnato, nella vita, dell'autore ». Li vorrebbe non più giovani, e ricchi, e con molto tempo a disposizione, perché potessero parlare di un film con molto disinteresse. È una formula un po' utopistica, però è vero che si hanno sempre dei critici o che hanno fatto un film o che lo stanno per fare; insomma, come al solito, quelli che parlano delle cose che gli altri hanno fatto (non faccio una critica nemmeno indiretta ai critici, perché io stesso mi sono trovato a volte in circostanze di questo genere), sono sempre persone compromesse con l'ambiente di cui parlano; nella migliore delle ipotesi non si sa mai se, quello che dicono, lo dicono perché quello è il loro pensiero oppure perché è un certo film di un certo autore, e anche se non è perfettamente tutto da sostenere, tuttavia è un film nella direzione che va appoggiata. Io mi ricordo, a questo proposito, il mio maestro, maestro anche di qualcuno di noi, perlomeno in parte (anche di Giulio Cesare Castello, che vedo lì), Silvio D'Amico, il quale, notissimo critico drammatico italiano, faceva la critica contemporaneamente sul quotidiano « Il Tempo », su un settimanale e su un mensile, mi pare fosse « L'illustrazione italiana », e alla radio. Noi, allievi dell'Accademia di Arte Drammatica, andavamo con lui a vedere lo spettacolo, lo interrogavamo durante gli intervalli e lui ci diceva: « Mi pare una cosa pestilenziale ». Noi pensavamo che avesse dato questo giudizio, concordavamo con lui, o perlomeno con questa idea, andavamo a casa e la mattina compravamo « Il Tempo » perché avevamo voglia di leggere la sua opinione. Trovavamo quasi un inno, per cui eravamo un po' sconcertati, dicevamo: « ma come? forse non avevamo capito bene ..... forse al secondo atto è accaduto qualche cosa che ha cambiato radicalmente le opinioni ». Appena lui arrivava in Accademia gli chiedevamo: « Presidente, ma lei ieri sera ci diceva che era uno schifo! ». E lui: « Macché " Il Tempo ", dovete sentire la radio! ». Sentivamo la radio, e effettivamente c'erano note molto più critiche, ma bisognava completare la sua opinione con il settimanale, il mensile, la radio, e quello che lui diceva a voce. Da tutte queste cose si aveva un'idea anche abbastanza precisa, ma erano sempre vari settori di lettori, quindi ognuno rimaneva più o meno con una strana impressione. [.....].

Credo che si debba dare atto a Germi di una coerenza che oggi è una merce rarissima, di una sincerità estrema. Lui non sapeva niente della Sicilia prima di andare a girare *In nome della legge,* anzi non c'era mai stato e sul problema della mafia non aveva idee chiarissime, come pare invece abbiano molti altri. Secondo me è giusto che non ne abbia, che molti non ne abbiano, e io stesso per esempio, non ne ho, perché è una cosa un po' complicata, più complicata e più misteriosa risulta ogni volta che si cerca di darne una radiografia. Se tutti lo conoscessimo, il problema sarebbe quasi risolto. Si tratta solo di dire: « Signore, lei va là, piglia quelle dieci persone e le porta via, e basta ». Il giorno dopo, un comunicato: la mafia non c'è più. Invece no. Io non posso adesso dire tante cose che so; in Sicilia alcuni mi hanno detto che nella commissione antimafia ci sono i principali mafiosi, alcuni sono importantissimi; nella hall dell'Albergo delle Palme di Palermo una persona che io ammiro e rispetto e alla quale faccio molto credito, parlo di Giuseppe Licausi, mi ha detto delle cose che io non posso ripetere senza fargli un saluto generico e pregarlo di venirmi a trovare a Regina Coeli, dove mi porterebbero

appena uscito di qui o domani quando la cosa fosse comunicata alla stampa. Lui certe cose le gridava nella hall dell'albergo. « Io, quando ti incontro al Parlamento (parlava di un deputato) non ti dò la mano, perché sei stato tu che mi hai fatto fare l'attentato e perché ti so mandante nell'assassinio di Portella della Ginestra ». Lo gridava a mezzanotte, presenti me, Gassman, che eravamo andati lì a fare una cosa per Danilo Dolci, e Carlo Levi, testimoni che io cito proprio perché voglio evidentemente riuscire a recuperare la libertà minacciata da una dichiarazione di questo genere. [.....].

Sciascia, in un libretto che si chiama, mi pare, « Film 64 », che fa Feltrinelli, trova da ridire su questo atteggiamento e anche sul fatto che in fondo questo film ha una posizione nei riguardi della mafia che è poi quella del magistrato Loschiavo, autore del libro « Piccola pretura ». Certo è un atteggiamento diverso da quello che possono avere dei politici ma, appunto, Germi è un'altra persona, va lì a fare un film, va a fare uno spettacolo che deve poter uscire, deve poter essere visto, cioè ha una serie di condizioni per cui fatalmente la cosa deve essere diversa, sennò potrebbe fare un film che è tutto bianco con in mezzo un quadrato in cui c'è scritto « prendete, è lui ». Lo so, così suscita un'azione più diretta, però non succede niente, non è un film, e lui in fondo fa un'altra cosa, non il regista cinematografico. Parlavo della coerenza di Germi, i suoi film del periodo che si dice di crisi sono film che ha fatto perché non aveva « altro da fare ». Dice « ho lavorato come un prestatore d'opera », insomma, viva la faccia, con tanti prestatori d'opera che si scoprono la *vocazione* in qualunque filmetto, ecco uno che dice: « io faccio il pittore, mi hanno chiesto un ritratto, l'ho fatto, ed ho cercato di farlo bene, perché mi hanno detto somigliante e gliel'ho fatto somigliante ». Sembra una cosa ovvia, un'affermazione da nulla, però il conformismo impegnato nel quale oggi si vive e che per me personalmente è diventato irrespirabile, una atmosfera nella quale non si riesce neanche a campare, rende questa dichiarazione rivoluzionaria. A mio avviso uno che va lì e dice: « Io ho visto questo, e fatto questo », fa un'azione che diventa un manifesto di fronte a tutti quelli che vanno lì per vedere per scorgere, e parlano di Lukacs e magari di Brecht. Siamo arrivati al punto che qualunque spettacolo di varietà è divino, qualunque soubrette recita in modo alienato, straniato! È una cosa incredibile! io Brecht l'ho conosciuto, l'ho amato, l'ho rappresentato e adesso devo dire: « Abbi pazienza, sarà una questione di anni, poi cambierà! per ora stiamo separati, facciamo finta di non conoscerci ». Questo atteggiamento di Germi mi piace. Io avrò scambiato tre o quattro parole con lui e di queste tre o quattro volte, almeno tre sono state « come stai » « non c'è male » « tu che fai » « arrivederci » « ciao ». Questo il discorso, più o meno, che abbiamo fatto, [.....].

Io penso che in un mondo come quello di oggi sia bene l'andare così, contro corrente o semplicemente seguire la propria idea delle cose: fare un film per esempio, in cortesissima polemica con quello che diceva Di Giammatteo, che l'onore non è tutta la Sicilia. Sono d'accordo con lui, non è il problema fondamentale, ci sono ben altre questioni, sicuro, ma perché no, se a lui è venuta in mente questa, se l'onore l'ha colpito. Fernaldo, quanti registi conosciamo, quanti autori di quelli che prima di voler raccontare una storia sfilano la cartellina con il problema da cui la storia dovrà prendere avvio e che

la storia dovrà dimostrare? Non vorrei uscire di qui con un numero di nemici superiore a quello che avevo quando sono entrato, quindi questa volta non dirò niente; però questi film sono invecchiati, li hanno fatti subito dopo la guerra, ne abbiamo visti tanti, sono finiti e quando li vediamo ci fanno un po' ridere, perché la tesi è più squallida della didascalia di una fotografia! È più giusto fare un film, per denunciare che si mangiano i bambini, anche se in tutto il resto della Sicilia non si mangiano più. Cioè, l'arte, o quello che volete, questa specie di finta arte, di mestiere, di lavoro intellettuale, serve a dire cos'è che va male. E dove c'è del male, uno va là e dice: ecco, secondo me ci sono queste cose che non funzionano.

Per chiudere, e perché non voglio più sproloquiare così inutilmente, voglio dire che — senza permettermi di dare consigli a nessuno — avrei piacere che una volta o l'altra Germi pensasse di fare un film su un argomento, ancora sulla Sicilia: ne avevo parlato già a Gambetti, *è* un altro film sulla mafia, che io vorrei vedere fatto dalla parte della mafia, non dalla parte della legge. Dico perché: perché le ragioni degli altri sono sempre le più importanti. Facendo paragoni grossi, quando Eschilo ha voluto celebrare la vittoria di Salamina, non ha scritto una tragedia sulla vittoria dei Greci, ma sulla sconfitta dei Persiani. Quando Cecov ha voluto indicare il tramonto di un mondo, che a lui tuttavia non dico piaceva, ma di cui era parte e che sentiva però inevitabilmente, fatalmente condannato a scomparire, ha scritto « Il giardino dei ciliegi », che è la tragedia di un mondo aristocratico, non ha scritto l'avvento di una classe nuova. Appena altri invece hanno fatto questo, hanno scritto dei drammi che dopo due settimane ci annoiano mortalmente, perché è chiaro, è dall'altra parte che la cosa è importante. Se questa mafia, tanto per dire, resiste, ha radici tanto tenaci, coinvolge ministri, persone, non si sa chi ha ammazzato Giuliano, non si sa cosa c'entravano i carabinieri, i personaggi che allora stavano al governo, allora bisogna sapere che cosa c'è dietro e qual è il concetto, quali sono le leggi, le abitudini, il costume, il sentimento, le ragioni primordiali, addirittura, qualche cosa che nasce dall'educazione stessa che fa sì che queste persone non se ne possono liberare e non hanno la franchezza di dire di no. Andiamo un po' dall'altra parte e vediamo, perché fin tanto che il mafioso appare a cavallo, su una montagna, col fucile a tracolla e il berretto, con i baffi, ed è cupo e imbraccia il moschetto, tutti siamo pronti a dire: cattivo, condanniamolo, mettiamolo in galera e ammazziamolo. Io me ne voglio liberare, dei mafiosi, non sono qui mandato da loro, naturalmente, voglio che questa cosa non ci sia, ma perché non ci sia e non potendoli arrestare tutti, fatalmente, bisognerà capirne le ragioni, la situazione storica, sociale, mentale, atavica, insomma, che determina la loro sussistenza. E credo che sarebbe bello fare un film così ».

LOSCHIAVO: « Io sono venuto qui con animo proprio di uditore, per acquistare conoscenza in ambiente a me nuovo. E debbo veramente presentare le armi al signor Lucignani, il quale mi ha illuminato su quel che possa essere una riunione così amabile e così intellettuale, riunione che ha per oggetto un film e per imputato il nostro Pietro Germi. Lei ha parlato con calore. Noi non ci conosciamo. Sono Giuseppe Guido Loschiavo, che lei gentilmente ha citato.

LUCIGNANI: Molto piacere, non lo sapevo. Mi proponevo appunto di chiedere a Di Giammatteo ...

LOSCHIAVO: Caro Lucignani, io le stringo la mano anzitutto come magistrato, perché lei in questo momento fa il critico, e sa che « critico » significa « giudice », e, quindi, siamo colleghi. Lei da critico ha detto cose meravigliose. In secondo luogo ha fatto veramente il punto su tante questioni che a me interessano in maniera particolare, perché non nascondo che, a prescindere dal fatto che sono l'autore di « Piccola Pretura », io sono anche l'autore di quell'altro libretto, « Cento anni di mafia », che spiega e svela tutto quello che lei va cercando. Dirò al mio editore che gliene mandi copia, così lei sarà informato e ragguagliato.

Signori, io qui sono un intruso, nel senso vero della parola; ma sono venuto qua perché sono legato a Pietro Germi non come fratello siamese, piuttosto come il poliziotto americano, che i cineasti ci mostrano sempre, nei film, legato per la « manetta » all'imputato. Dico questo perché quando si parla di Pietro Germi, lo si presenta con tutto il quadro della sua grande attività di regista. Quando qualcuno cita me, e crede di farmi cosa gradita (io ne piango le conseguenze), non si fa altro che dire: « il giudice, il magistrato, il presidente, l'autore di " Piccola Pretura ", da cui il famoso regista eccetera eccetera ».

Ora, questa catena che mi tiene legato a Germi, e a sua insaputa, mi riempie il cuore di gioia, perché pochi libri hanno avuto la fortuna di essere realizzati come il mio ma, dal punto di vista professionale, io la espío. E lei, Lucignani, mi comprende, perché accanto a quella mafia sicula, di cui lei parla, esiste una mafia internazionale, la mafia dei colletti bianchi, che è più pericolosa di quella, perché quella spara e ammazza, l'altra, invece, uccide — direi — a fuoco lento, dolcemente, insospettatamente.

Ci siamo capiti?

DAL PUBBLICO: Scusi, per favore, che cosa significa la mafia dei colletti bianchi?

LOSCHIAVO: È quella composta da gente che si distacca da coloro che agiscono con la lupara, con la carabina a canne mozze e i dodici pallettoni, e non uccide pietosamente con la lupara, ma ti mantiene in vita e ti insidia, ti calunnia, ti deprime, ti condanna all'ostracismo, non ti fa conseguire quanto onestamente devi o puoi conseguire. Questa è la grande differenza.

Ma torniamo alla ragione per cui io sono qui. Sono stato attratto dal grande desiderio di rivedere, dopo tanti anni, il regista Germi, che ritrovo tale e quale lo conobbi; e per esprimere il mio costante affetto nei di lui confronti, e per dirgli grazie, e rendergli pubbliche grazie come in quindici anni mai gliel'ho potuto dire. Poco fa, Germi si voleva sedere da quel lato, al lato destro del moderatore. Ho preferito che passasse a sinistra, perché questo è il posto degli imputati. Anche per un'altra ragione; perché, avendo tutti e due i baffi, c'è una *vis attrattiva* tra noi; e dovevamo stare vicini, soprattutto per il fatto del nostro legame [...]. Mi spingeva, poi, il desiderio di venire qui tra voi, ed è la prima volta, in questa sala un pochino soffocante, per rivedere qualcuno dei miei grandi amici, degli amici della prima ora. E sapete chi primo di tutti? Saro Urzì. Sì, Saro Urzì, che io chiamo sempre « maresciallo Urzì » in ricordo

del personaggio primo che egli impersonò lavorando in *In nome della legge*. Saro Urzì per me è stato una rivelazione, perché in veste di « papà Ascalone », è il siciliano esuberante, completo, intonato, sì, a concetti che possono essere anche arcaici o medioevali come il rigido rispetto dell'onore familiare, ma un papà Ascalone in cui il sentimento di amore verso la famiglia si esprime a tal punto da finire, diciamo, per morirne di crepacuore.

Ho avuto anche la gioia di conoscere di persona un giovane palermitano, Buzzanca, che interpreta il ruolo di Antonio, e che è una promessa del nostro teatro. Egli, impersonando il figlio di Ascalone e come tale per legge tradizionale destinato a fare rispettare l'onore familiare, ha saputo rendere alla perfezione gli istinti della razza siciliana. Qui dobbiamo ammettere che, pur essendo italiani, siamo in vero una confederazione di regioni con popolazioni di razza diverse.

Orbene, queste sono state le molle che mi hanno spinto a venire: rendere omaggio a Germi per questo ultimo suo lavoro, perché « Sedotta e abbandonata », se ha — ripeto — qualche esagerazione, in fondo ripresenta alla nostra attenzione un costume nostro che ancora in qualche piccolo centro della Sicilia sopravvive. La civiltà, progredendo, la cultura, i nuovi costumi, potranno eliminarlo; ma quando io ho assistito in anteprima alla proiezione di *Sedotta e abbandonata* e avevo con me signore siciliane originarie di piccoli paesi, sapete che cosa hanno detto: « è vero », quasi fossero esse partecipi di quella azione, e ciò mentre altre signore, che avevano avuto la fortuna di vivere nei grandi centri e nelle città, riconoscevano che vi era esagerazione in quel comportamento.

Comunque, il film è bellissimo, è trattato onestamente, perché ove al posto di Germi, uomo all'antica, in un film del genere fosse stato altro regista senza gli scrupoli di onestà morale che ha Germi, signori, avremmo visto qualcuno di quegli altri film che, per ora, deliziano le sale cinematografiche e che fanno davvero tanta « cassetta ». [...] Lucignani ha parlato, sì della necessità, dell'opportunità che Germi affronti in profondità altri problemi. Io penso che lei abbia bene indicato Germi, perché Germi potrà attendere a questo alto compito senza esagerazioni e senza « deviazione », e quindi io esprimo l'augurio sincero che Germi, accogliendo l'invito di Lucignani, possa donarci altri film, che abbiano lo scopo di mettere in chiara luce l'attività di una qualche cosa che io sostengo essere già morta, perché LA MAFIA VERA È MORTA E ORA C'È IL GANGSTERISMO, e possa far nascere, Germi, nel cuore e nell'intelligenza delle persone rispettabili, i rimedi che occorrono per risanare, per sanare le piaghe criminogene che dalla Sicilia si sono sparse in tutta l'Italia.

RINAUDO: Mi pare che non si sia fatto (anche perché nessuno l'ha voluto fare) una specie di discorso critico sul film di Germi. Ora non mi pare che sia anche la sede adatta per farlo, ma io vorrei dire una cosa, e cioè vorrei rivendicare, in polemica con Di Giammatteo, che è stato l'unico che ha fatto una specie di tentativo di abbozzo critico (dicendo che l'angolo di visuale di Germi è un angolo di visuale molto limitato, che i problemi che lui tratta pensa siano problemi che non riguardano fondamentalmente la vita italiana), vorrei dire proprio contro Di Giammatteo che tutto questo non è vero, perché secondo me corrisponde a una visione della critica estremamente accademica, estrema-

mente formalistica, e anche estremamente vecchia, lasciamelo dire. È quella forma di critica che ha portato alla esasperazione, alla esaltazione di un certo cinema delle « cose non dette » di un certo cinema della incomunicabilità o altre cose di questo genere, e che inevitabilmente finisce per condurre alla fine dello spettacolo cinematografico. Adesso non è che io voglia fare l'elogio dei film esclusivamente commerciali, ci mancherebbe altro, ma ho l'impressione che anche Gambetti dica una cosa inesatta quando intitola il suo capitolo su Germi « Un uomo all'antica ». Non è vero che Germi come regista sia un uomo all'antica, non è vero che faccia del « cinema di papà », come dicono i francesi che non saltano sulle poltrone se non vedono quanto meno un film senza attori, o fatto senza carrelli, e avendo al posto del carrello una carrozzina da paralitico su cui si trascina la macchina da presa. Questo non è vero, perché Germi fa secondo me una forma di cinema estremamente moderno, una forma di cinema che parla, soprattutto con i suoi ultimi film, in un modo grottesco, in un modo spietato, in un modo estremamente violento, e quindi estremamente comprensibile da parte di tutti, un linguaggio di una chiarezza enorme, che è poi la prima dote artistica, a mio modesto avviso, di estrema e lineare semplicità, raggiungendo nel caso di *Divorzio all'italiana* degli effetti narrativi assolutamente sorprendenti.

E non è un caso che abbia vinto l'Oscar, perché poi l'Oscar sembra il più vile, il più miserabile dei premi di questo mondo perché lo danno gli americani, e quando lo danno c'è la televisione, le attrici con il vestito lungo invece dei quattro scalcinati senza cravatta che a molta critica piacciono tanto. Ma è un premio prestigioso l'Oscar, e l'Oscar per la sceneggiatura è un Oscar particolarmente prestigioso, perché rappresenta la perfezione del racconto cinematografico, ed è molto importante in un cinema come il nostro che, tranne solitarie punte, è adulto fino ad un certo punto. È molto importante fare dei discorsi veramente perfetti com'era il discorso di *Divorzio all'italiana, Sedotta e abbandonata* è anche meglio, a mio modesto avviso, e questo lo dico rivelandovi che io faccio la pubblicità per Germi, e quindi prendetemi veramente con tutti i miei difetti da questo punto di vista (ma non credo di stargli facendo pubblicità in questo momento); perché il discorso di Germi con *Sedotta e abbandonata* è forse narrativamente meno perfetto, meno riuscito di com'era in *Divorzio all'italiana,* ma è sicuramente, da un punto di vista espressivo, estremamente più alto. Anche quelle cose che a tanti non sono piaciute: i sogni, gli incubi dei protagonisti, quelle immagini apparentemente in libertà, talmente deformate, talmente di cattivo gusto, talmente virulente, talmente viste e riviste, hanno in un caso come quello di *Sedotta e abbandonata* un loro senso preciso. Qui non si parla in concreto del perfetto marchingegno escogitato per liberarsi della moglie da parte di un personaggio straordinario come era il barone Cefalù, ma di qualcosa di più alto che è la dignità umana, ed è la dignità di Agnese e in un certo senso anche la dignità di Peppino, così offesa e oltraggiata, vista senza la minima umanità, con una impietosità, con una cattiveria, con una mancanza di affetti, di amore, di spirito di religione, di qualsiasi cosa. E in un discorso di questo genere quelle immagini ci stanno bene, sono le immagini giuste come possono essere in un film di Buñuel, o come possono essere in un quadro di Goya. Sappiamo molto bene che mica i contadini spagnoli sono come li vede Goya, eppure probabilmente faceva bene a vederli

così. Ora Di Giammatteo non mi deve continuare a dire, come dice da anni, fin da un dibattito al teatro Eliseo, che l'artista « deve », perché l'artista non deve niente, l'artista deve vedere le cose dal suo angolo di visuale e se lo esprime in una forma compiuta è un artista, ed è come nel caso di Germi — credo — un artista estremamente moderno, estramente rivoluzionario nel panorama del nostro cinema, proprio perché fa cinema nel senso vero e più tipico.

GERMI: Innanzitutto non sono d'accordo con Rinaudo quando polemizza contro il cinema dell'alienazione, perché secondo me *Sedotta e abbandonata* è un film sull'alienazione. Nessun critico se ne è accorto, ma le mie intenzioni erano veramente queste. Che cos'è l'alienazione? tutto ciò che distoglie l'uomo da se stesso. Noi vediamo un groviglio di esseri umani che perdono di vista l'essenziale valore della loro vita, loro sono veramente alienati. *Sedotta e abbandonata* è veramente un film sull'alienazione, in questo caso è il mito dell'onore che li aliena da loro stessi e dai reali valori, in questo caso è il valore umano della ragazza « sedotta e abbandonata », vittima. Sono tutti alienati, tutti, alienati dai loro stessi sentimenti, dall'amore paterno. Loschiavo dice una cosa assolutamente sbagliata quando dice di Ascalone « quest'uomo ama talmente »; lui non ama niente, lui l'amerebbe, ma la sacrifica, e il suo amore è completamente perduto perché è alienato, c'è qualche cosa di esterno a lui, di estraneo e di nemico senza che lui lo sappia, che lo aliena da se stesso. Infatti, visto in questa chiave, non sono assolutamente d'accordo con Di Giammatteo quando dice « ma sono queste le cose da dire »?

Io trovo che il mio non è nemmeno un film molto siciliano, il film trae spunto dalla realtà siciliana, ci affonda dentro con tutte le radici per mirare ad un significato assolutamente simbolico che è proprio quello dell'alienazione, cioè è la rappresentazione di uomini alienati da un mito che in questo caso è quello dell'onore, che in altri casi può essere un altro mito, può essere la Patria, il Denaro, la Religione, non lo so, ce ne sono tanti. È la rappresentazione di un mondo alienato, in chiave grottesca, quindi esasperata, quindi gonfia, con un lievito velenoso. È una rappresentazione che mira a degli effetti crudeli, proprio perché vuol dare una scossa molto violenta, ma il suo scopo è assolutamente universale. A conforto di questa mia tesi oso dire che le reazioni sono, così, molto premature, perché finché un film non va davanti ad una platea di mille persone non si sa niente, ma i numerosi stranieri che ormai l'hanno visto hanno capito tutto, hanno sentito tutto, sovente senza neanche capire il dialogo, perché è un film molto composito. Sono diversi gli elementi; da una parte la Sicilia — se vogliamo considerarla sotto questo aspetto limitato —, dall'altra per esempio è la legge. Si diceva, non è una cosa importante, ma ancora pochi mesi fa abbiamo visto la Corte di Cassazione, se non sbaglio, la quale esaminava una legge che stabilisce che nel caso dell'adulterio la donna dev'essere punita in un certo modo, e l'uomo in un altro (però c'erano certe circostanze, il reato doveva essere constatato in flagranza, il che in molti casi rendeva difficile questa constatazione), ebbene questo autorevole consenso di altissimi magistrati ha ritenuto che bisognasse modificare questa legge, che la flagranza non fosse necessaria, che bastassero addirittura gli indizi per mettere in prigione una moglie adultera e il marito. Voglio dire: questo veleno, se vogliamo limitarci

alla considerazione del fatto onore-donna, un rapporto uomo-donna-onore-famiglia-legge che regola queste cose mi pare che sia tutt'altro che superato. Voi credete che sia superato, ma non è vero.

Se voi sapeste quante vite sacrificate ci sono, ma non solo in Sicilia, io prendo così la Sicilia anzitutto perché mi piace, perché mi eccita come paesaggio, ma io credo che intanto mezza Italia sia pressapoco nelle stesse condizioni psicologiche, mezza, non la Sicilia! e poi questo costume non è altro che la punta estrema di un costume che è assolutamente nazionale, non sono frange. Vero è il contrario, che sono frange, punte eccezionali, quelle che contraddicono a questo, anche se hanno molto risalto, anche se fanno molto spicco sulle pagine dei rotocalchi, vedere così le ragazzine che ballano il twist; le ragazzine che ballano il twist sono delle eccezioni, la norma è diversa. Cioè questo costume, questa alienazione che sacrifica tanta parte del valore essenziale della vita dell'uomo non è assolutamente nazionale, non è soltanto nazionale, oso dire che è universale. [...]. Fino a qualche tempo fa, ciascuno di noi leggeva libri, studiava filosofia, storia, cose di costume e la parola alienazione non esisteva. Noi riuscivamo ad esprimere tutti i nostri concetti, si cercava di esprimerli senza questa parola. Dobbiamo pensare che la cosa non esistesse. Voglio dire: questa ora dell'alienazione è una moda, è uno di quei fenomeni di snobismo che ogni giorno offendono il nostro gusto. Lo confesso, non riesco a stimare chi adopera la parola *alienare* ed io l'ho adoperata soltanto come ritorsione.

Volevo riprendere un pochino il discorso che mi sembrava importante, di Di Giammatteo. Il significato e l'interesse del film sono diversi, se vogliamo considerare la Sicilia e l'onore consideriamolo, ma non è una cosa piccola, perché siamo tutti siciliani. Se vogliamo considerare la legge, consideriamola; è una cosa particolare ma non piccola, perché la legge regola la nostra vita. Come ho detto, secondo me il senso del film è addirittura simbolico e quindi universale. C'è un altro significato indiretto del film, che è non universale ma per noi italiani importante, in quanto tratta la donna nella società, la donna nella famiglia, la donna nei rapporti con l'uomo, la donna schiava di certe cose, soggetta a certe altre, vittima. Propone quello che è uno dei temi fondamentali della nostra società, il divorzio; lo propone indirettamente, lo propone facendolo entrare di sotto l'ascella, ma è la radice di tutte le cose. Anche questo è un problema molto importante. Non è uno dei problemi più importanti della nostra vita?

LUCIGNANI: Il matrimonio, l'amore, due che si sposano alla fine, tutto, pensando ad altre cose. È forse la parte più bella del film. Questi due che si sposano, il matrimonio che sana tutto, Pirandello. Germi lo conosce meglio di me, che fra l'altro l'ho letto male, l'ho cominciato a capire adesso. Pirandello è uno che ha ragione. In Italia ha scoperto come sono le cose, cioè ha scoperto questa cosa fondamentale, che quello che più contava era l'apparenza e che la realtà era sempre un'altra cosa. Visto che all'apparenza date tanta importanza, allora la realtà cosa vi importa? Cosa vi importa sapere se il signor Ponza è veramente quello che è? In sostanza a voi cosa interessa, che cosa sembra? Allora prendete quello che volete, un ragionier Laudisi ... alla fine di ogni atto, tanto la verità non serve a nessuno, nessuno la vuole conoscere, nessuno la cerca

la cercano per curiosità, per pettegolezzo, ma ognuno cerca quello che già crede di sapere, e quindi accontentiamoci di questo concetto, di questa apparenza e delle cose come sono. Ci rientra anche la mitologia del matrimonio, l'apparenza, la famiglia. Poi si odiano, magari quella ti accecherà non più il ritratto, ma l'occhio vero. Apposta ogni tanto, dopo un matrimonio, si legge sul giornale: moglie che dà martellate in testa al marito, o altre che spediscono il bitter, o altre che fanno altre cose. Ma insomma, perché? Perché questo matrimonio, questa camicia che li lega con le tradizioni, con il sindaco, con tutto quanto, con il prete che gli predica che si devono amare, dopo un po' tutte queste regole sociali, logiche e civili finiscono ...

Di Giammatteo: Volevo dire qualcosa, visto che è successa una cosa divertente, che l'« accusato » da Germi sono diventato io, allora lasciate che mi difenda. Mi difenda dalle accuse che mi sembrano così strampalate di Rinaudo, il quale mi accusa (credo non sia la prima volta, è successo altre volte) di essere quello che punta il dito su Germi per esempio, dicendo « amico mio, o tu fai questo o sei scomunicato ». [...]. E so benissimo che qui ci troviamo per l'ennesima volta e sempre davanti all'eterno problema del pubblico, che riceve un'opera, e del cosidetto critico. Già la parola critico mi dà fastidio perché qui credo non abbia senso. So benissimo che il grande successo che ha un film è fatto per tagliar la testa a tutto; ad un certo punto, se la gente accorre, se vede quest'opera, se approva quello che c'è in quest'opera, non c'è più niente da dire. Ora io, nei confronti di Germi (forse Germi non ci crede) ho sempre avuto un atteggiamento di insoddisfazione, pensando a quello che avrebbe potuto fare se avesse avuto il coraggio di andare fino in fondo. E forse questo è un atteggiamento di amore tradito, di affetto, di una forma di alienazione anche per me, chi lo sa. Io ho sempre detto, e mi pare di poterlo ripetere anche con *Sedotta e abbandonata,* che i problemi sono affrontati sempre fino ad un certo punto, e non si va mai fino in fondo. Germi adesso dice che il significato di *Sedotta e abbandonata* è universale, che si possono estrarre addirittura da questo film dei simboli, e mi dispiace, forse perché non riesco a vederli, ma il problema del matrimonio non è affrontato altro (con energia incredibile) che dal punto di vista siciliano, e non mi pare che ci sia questa universalizzazione del problema. Naturalmente è una mia opinione personale, e questo non significa che io voglia imporre a Germi certe cose. Dico semplicemente che Germi, che ha affrontato con tanta violenza questo problema, non è riuscito, secondo me, ad andare sino in fondo, ed era la cosa che gli era successa già altre volte, anche quando aveva affrontato temi da un altro punto di vista, per esempio con *Il ferroviere* o *L'uomo di paglia.* Anche lì si affrontava il problema dei rapporti fra uomo e donna, parlo de *L'uomo di paglia,* anche lì ad un certo punto non si andava fino in fondo, e non si affrontava veramente il problema del matrimonio in Italia, della famiglia in Italia, della necessità che i rapporti fra uomo e donna fossero diversi. Ecco, questo è stato sempre il mio rimprovero, e ripeto forse è una specie di affetto deluso, forse io voglio cose che a Germi non interessano affatto, non lo so, ma era semplicemente questo.

Quanto alla faccenda dell'alienazione, siccome non vorrei essere tacciato nemmeno da difensore dell'alienazione, vi posso confessare che io quando

scrivo, quelle poche volte che scrivo, non uso mai la parola alienazione, e credo di non averla mai usata, proprio perché fin dal primo momento mi ha sempre fatto ridere questa specie di ciarpame culturale che circola un po' dappertutto e che non va mai alle fonti. E questa gente parla di alienazione, senza sapere che dell'alienazione se n'è occupato Hegel, e che poi se ne è occupato Marx, questa gente che parla così perché ha visto un film di Antonioni e pensa che quella sia alienazione, mi ha sempre fatto ridere. Quindi non ho mai usato una parola di questo genere, però film come quelli di Antonioni e come quelli di Fellini hanno il diritto di essere osservati con attenzione, proprio perché affrontano certi problemi da un angolo visuale che è diverso da quello di Germi. Un'ultima cosa vorrei dire, sempre perché sono ormai l'accusato e devo difendermi. Due sono forse secondo me i doveri che ha un critico nei confronti delle venti persone, dieci, cento, mille, per quelli dei quotidiani, che lo leggono. Primo dovere è quello di essere onesti nei confronti dell'autore, cercare esattamente di capire quello che ha voluto dire, e cercare di vedere se quello che ha voluto dire corrisponde effettivamente a problemi che hanno un'incidenza nella società nella quale l'autore lavora. Questo primo compito è un compito il più possibile obiettivo, però poi — permettetemi — non togliete anche al critico il diritto di essere un uomo partecipe, sia pure in malo modo, delle vicende della cultura e quindi di prendere posizione davanti a tutto quello che succede, non per distorcere il significato del film, non per trasformare i registi in quello che non sono e che noi vorremmo che fossero, no, ma per indicare che certe direzioni di ricerca, per usare una parola molto generica, sono più opportune da affrontare oggi che non certe altre.

Ora questo è un dovere fondamentale, se veniamo meno a un dovere di questo genere possiamo veramente chiudere bottega. Forse esisteremo ancora come critici, può darsi anche, esisteremo solo perché facciamo dei commentini e delle parafrasi ai film, ma non esisteremo certamente come uomini che hanno, o che vogliono avere un minimo di incidenza anche loro, poveretti (scusate questa brutta parola « incidenza »), sulla realtà che si sta svolgendo. Ora mi pare che tutti siamo nello stesso calderone, viviamo tutti in Italia, partecipiamo tutti a una certa civiltà e in questa civiltà dobbiamo operare, in questa civiltà dobbiamo fare in modo che certe mete, certi scopi, vengano sia pure lontanamente raggiunti. Io esorto, prendendo l'altra parte di me stesso, forse quella che vi irrita di più, Germi ad affrontarli veramente fino in fondo, non più soltanto simbolicamente come — dice lui — in *Sedotta e abbandonata,* i problemi del matrimonio, ma andandoci fino in fondo, parlando di che cosa c'è dietro a problemi di questo genere, quali tradizioni secolari di carattere religioso, le tradizioni e tutto quello che vi pare, quali forze politiche ci sono dietro, quali forze economiche giustificano l'esistenza di una società impiantata sul matrimonio come esiste oggi in Italia. Questo significherebbe secondo me andare veramente a fondo dei problemi.

Certo lo so benissimo che riferirsi, e qui naturalmente Rinaudo si arrabbia di nuovo, riferirsi come ispirazione ai film di Buñuel può voler dire stabilire immediatamente un contatto con lo spettatore, certe visioni che avvolgono la protagonista, evidentemente, possono fare colpo proprio perché ci si può riferire, come diceva Rinaudo, ai film di Buñuel o ci si può addirittura riferire a Goya. Lo so benissimo, ma permettermi di dire che questa può es-

sere anche la via più facile, a parte il fatto che io non amo e non stimo Buñuel, ed è meglio dirlo subito. Vogliamo andare veramente fino in fondo, vogliamo per esempio sostenere che nell'*Uomo di paglia* l'atteggiamento dei protagonisti doveva essere un altro, proprio perché restavano legati a dei tabù che non avevano senso, che non bisognava tornare alla moglie, che non bisognava tornare alla famiglia perché era tutt'altro quello che bisognava fare?

GERMI: Ma, Di Giammatteo, allora lei non ha capito ...

DI GIAMMATTEO: Ho cercato ...

GERMI: Se lei ha preso il finale dell'*Uomo di paglia* come un lieto fine, mi dispiace, ma non ha capito.

DI GIAMMATTEO: Non è che sia un lieto fine ...

GERMI: È il finale più tragico che io abbia fatto. Ed è la rappresentazione reale dell'uomo italiano vittima e schiavo di questi tabù. Io avrei dovuto fare un personaggio mitico e inesistente, rappresentativo di nessuno ...

DI GIAMMATTEO: Bastava che si sentisse questo, non si tratta adesso qui del finale, bastava che si sentisse in realtà ...

GERMI: E si sente, si sente nella desolante, tragica tristezza di questo finale ...

DI GIAMMATTEO: Qui è proprio questione naturalmente di punti di vista. Evidentemente io ho un punto di vista diverso, così ho avvertito ... Lei mi può dire giustamente che non ho capito ...

GERMI: Lei mi rimprovera, mi dice parliamo, parliamo veramente a fondo, a fondo come? Della famiglia, come? E io cosa sto facendo? Attaccando la nave un po' da prua un po' da poppa: cosa sto facendo?

DI GIAMMATTEO: Quello che c'è veramente dietro la situazione ...

GERMI: Ma cosa c'è dietro?

DI GIAMMATTEO: Dietro la famiglia italiana, lo sappiamo no?

GERMI: E lo dica!

DI GIAMMATTEO: Ci sono problemi di carattere religioso economico politico che non vengono a galla. E io posso dire: vorrei che venissero a galla. Forse questo non sarà mio diritto. Io penso però che il vero modo di affrontare certi problemi, sia questo.

VOCE DONNNA: Posso dire una cosa come pubblico femminile?

DI GIAMMATTEO: Aspetti, scusi un attimo. De Santis?

F.M. DE SANCTIS: È talmente rara l'occasione di incontrarsi con Germi, che bisogna coglierla al balzo. Cioè volevo dire questo: a me piacciono molto

i suoi film, perché Germi è uno dei pochi registi che riesce a stabilire un contatto con l'anima, un contatto profondo. Però mi succede spesso, presentando dei film, dirigendo delle discussioni, di osservare che la gente partecipa tanto alla storia che non riesce a venirne fuori. Cioè la gente, praticamente, si rispecchia in quei personaggi che possono essere « il ferroviere » e tutti gli altri, meno forse « l'uomo di paglia », ma non riesce a tirarsene fuori e rimane talmente compressa per cui esce non maturata, non avendo capito qualche cosa, ma in fondo avendo ricevuto la conferma di un suo comportamento. Questo dispiace nelle sue opere: che in fondo non aiutino la gente a tirarsi fuori. Di fronte a questo dato che ho riscontrato spessissime volte ...

GERMI: Ma lei vorrebbe un'arte oratoria, scusate l'espressione ...

DE SANCTIS: No, non voglio un'arte oratoria ...

GERMI: Io invece credo nella forza dell'inserimento. È assurdo pensare che un film provochi delle riforme. Un film non marcia per la strada con delle bandiere, dicendo abbasso e evviva. Ma lei crede davvero che qualcosa non si distrugga, lei crede che se ha gettato un seme non fruttifichi! Io ho fiducia e credo che il cinema possa agire soltanto in questo modo, non con delle bandiere, le bandiere annoiano.

DE SANCTIS: Io non sto dicendo: le bandiere. Io sto pregando lei, nei suoi prossimi film, di cercare di mettere in condizione il pubblico di capire realmente che cosa sta succedendo. Non dico che lei debba parlare ...

VOCE DONNA: Non bisogna dire le cose fino all'estremo, si perde la poesia.

DE SANCTIS: Mi fa terminare? Guardi che la poesia al cinema non esiste, il cinema è un mezzo di comunicazione. Dicevo il pubblico esce divertito, appassionato, con le lacrime agli occhi eccetera, ma se non ha preso coscienza di se stesso, io penso che il film abbia mancato ai suoi scopi.

DONNA: Scusi, ha fatto la statistica di quelli che hanno preso coscienza e di quelli che non l'hanno presa? Come facciamo a capire quanti hanno capito e quanti non hanno capito?

Ci è sembrato utile riportare ampiamente l'attenzione su *Sedotta e abbandonata* perché il discorso va assai oltre i problemi legati al film, per investirne di più ampi e di sempre attuali sull'azione della critica e sui suoi contributi, e sui soliti, quotidiani temi aperti al nostro cinema e ognora lì da affrontare. Germi (sta lavorando proprio in questi giorni al suo nuovo film) non riconosce, nella discussione, lo si vede chiaramente, amici o avversari. Il suo rivendicare la libertà dell'ispirazione e la spontaneità del regista è più

forte di qualsiasi convenzione, e del resto è nel suo carattere non rispettare le convenzioni malgrado egli sia, sotto molti aspetti, un « uomo all'antica ».

Pasolini e il « cinema di poesia »

Cinema opposto, da intellettuali, quello di Pier Paolo Pasolini e Michelangelo Antonioni, ma da intellettuali non snobistici e artificiosi, anche se proprio nei riguardi di quest'ultimo c'è stato chi ha voluto in passato fomentare, da parte di Germi, una certa posizione polemica. La polemica — meglio, le nette differenze, e le antinomie, se si vuole — sussistono naturalmente, fra i due registi, nella diversità dei loro film e prima ancora dei loro temperamenti umani. Ma entrambi, e le opere di entrambi, concorrono alla definizione di una problematica contemporanea estremamente attuale e concreta, e soprattutto legata ad una attenzione vivissima per le esigenze della società in cui viviamo, al desiderio di un risanamento morale e psicologico, col mostrarne i difetti, le piaghe, le tradizioni e le relative possibilità di ripresa. Quella di Pasolini, d'altronde, è una personalità del tutto a sé, nel cinema taliano, un uomo di istinto e di cultura assieme, ma soprattutto un uomo di cultura, e un letterato, un poeta, un filologo, un critico, uno scrittore che in quell'arte composita che — nei casi migliori — è appunto il cinema, ha trovato per qualche volta — ad esempio *Il Vangelo, La ricotta,* e certi passi di *Accattone* e anche di *Mamma Roma* — il modo migliore d'esprimersi e di partecipare alle angoscie del nostro tempo.

Le osservazioni che Pasolini ha spesso avanzato sul « cinema di poesia » (fino a svolgerle più ampiamente al Convegno che si è svolto a Pesaro nell'ambito del Festival del nuovo cinema) implicano un'attenzione e un approfondimento che non hanno molti riscontri, oggi, fra i registi del cinema italiano, verso problemi non limitati alla superficiale operazione di « impressionare » una pellicola. Pasolini parte dal concetto di cinema come lingua espressiva, e dalla considerazione che il cinema è « potentemente metaforico » in stretta osmosi con la natura strettamente comunicativa della prosa: « che è poi quella che è prevalsa nella breve tradizione della storia del cinema, abbracciando in una sola convenzione linguistica, i film d'arte e i film d'evasione, i capolavori e i feuilletons ». Ma poi egli nota che tutta la tendenza dell'ultimo cinema, della produzione di

questi anni, di questi mesi, è verso un « cinema di poesia ». Per dare la propria immagine di « cinema di poesia », pone il concetto di quello che egli chiama il « discorso indiretto »: « esso è semplicemente l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua. Casi di discorso libero indiretto si son sempre avuti, in letteratura. Un discorso libero indiretto potenziale o emblematico c'è anche in Dante, quando usa, per ragioni mimetiche, delle parole di cui è inimmaginabile che egli fosse utente, e che appartengono alla cerchia sociale dei suoi personaggi: espressioni di linguaggio cortese, da romanzo a fumetti dell'epoca per Piero e Francesca, le " parolaccie " per il Lazaronitum comunale, ecc. [...]. Bisognerà poi fare una distinzione tra monologo interiore e discorso libero indiretto: il monologo interiore è un discorso rivissuto dall'autore in un personaggio che almeno idealmente sia del suo censo, della sua generazione, della sua situazione sociale: la lingua può essere dunque la stessa: l'individuazione psicologica e oggettiva del personaggio non è un fatto di lingua, ma di stile. Il libero indiretto è più naturalistico, in quanto è un vero e proprio discorso diretto senza le virgolette, e quindi implica l'uso della lingua del personaggio. [...]. Che anche al cinema — continua Pasolini — sia possibile un discorso libero indiretto è certo: chiamiamola " soggettiva libera indiretta " questa operazione (che, rispetto all'analoga letteraria, può essere infinitamente meno articolata e complessa). E, visto che abbiamo stabilito una differenza tra " libero indiretto " e " monologo interiore ", occorrerà vedere a quale delle due operazioni la " soggettiva libera indiretta " è più prossima. Intanto, essa non può essere un vero e proprio " monologo interiore ", in quanto il cinema non ha le possibilità d'interiorizzazione e d'astrazione che ha la parola: è un " monologo interiore " per immagini, ecco tutto. Manca cioè dell'intera dimensione astratta e teorica, esplicitamente impegnata nell'atto evocativo-conoscitivo del personaggio monologante. La mancanza così di un elemento — quello che in letteratura è costituito dai concetti espressi da parole concettuali o astratte — fa sì che mai una " soggettiva libera indiretta " corrisponda perfettamente a quello che è il monologo interiore in letteratura. [...]. E corrisponde ancor meno al vero e proprio Libero Indiretto. Quando uno scrittore " rivive il discorso " di un suo personaggio, si immerge nella sua psicologia, ma anche nella sua *lingua*: il discorso libero indiretto è dunque sempre lin-

guisticamente differenziato, rispetto alla lingua dello scrittore. Riprodurre, rivivendole, le lingue diverse dai diversi tipi di condizione sociale, è reso possibile allo scrittore dal fatto che esse ci sono. Ogni realtà linguistica è un insieme di lingue differenziate e differenzianti socialmente: e lo scrittore che usi il Libero Indiretto deve avere soprattutto coscienza di questo: che è poi una forma di coscienza di classe.

Ma la realtà della possibile " lingua istituzionale cinematografica ", come abbiamo visto, non c'è; o è infinita; e l'autore deve ogni volta ritagliarsene un vocabolario. Ma, anche in tale vocabolario, la lingua è per forza interdialettale e internazionale: perché gli occhi sono uguali in tutto il mondo. [...]. Praticamente dunque, a un possibile livello linguistico comune fondato sugli " sguardi " alle cose, la differenza che un regista può cogliere tra sé e un personaggio, è psicologica e sociale. *Ma non linguistica.* Egli è perciò completamente impossibilitato a ogni *mimesis* naturalistica di un linguaggio, di un ipotetico " sguardo " altrui alla realtà. Quindi, se egli si immerge in un suo personaggio, e attraverso lui racconta la vicenda o rappresenta il mondo, non può valersi di quel formidabile strumento differenziante in natura che è la lingua. *La sua operazione non può essere linguistica ma stilistica.* Del resto, anche uno scrittore se per ipotesi rivive il discorso di un personaggio *socialmente identico a lui,* non può differenziarne la psicologia attraverso la lingua — che è la sua stessa — ma attraverso lo stile. Praticamente, attraverso certi modi tipici del " linguaggio della poesia ". La caratteristica fondamentale dunque, della " soggettiva libera indiretta " è di non essere linguistica, ma stilistica. E può essere dunque definita un monologo interiore privo dell'elemento concettuale e filosofico astratto esplicito. Questo, almeno teoricamente, fa sì che la " soggettiva libera indiretta " nel cinema implichi una possibilità stilistica molto articolata; liberi, anzi, le possibilità espressive compresse dalla tradizionale convenzione narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria. Insomma è la " soggettiva libera indiretta " a instaurare una possibile tradizione di " lingua tecnica della poesia " nel cinema.

Pasolini passa poi a « trascinare nel laboratorio », in particolare, quali esempi concreti delle sue annotazioni, Antonioni, Bertolucci, Godard. Di Antonioni (*Deserto rosso*), « non vorrei soffermarmi — egli dice — sui punti universalmente riconoscibili come " poe-

tici ", e che pure son molti, nel film », e testimoniano una profonda, misteriosa e a tratti altissima intensità, nell'idea formale che accende la fantasia del regista. « Ma — continua Pasolini — a dimostrazione che il fondo del film sia sostanzialmente questo formalismo, vorrei esaminare due aspetti di una particolare operazione stilistica (la stessa che esaminerò anche in Bertolucci e Godard) estremamente significativa. I due momenti di tale operazione sono: 1) L'accostamento successivo di due punti di vista, dalla diversità insignificante, su una stessa immagine: cioè il succedersi di due inquadrature che inquadrano lo stesso pezzo di realtà, prima da vicino, poi *un po' più* da lontano; oppure, prima frontalmente e poi *un po' più* obliquamente; oppure infine addirittura sullo stesso asse ma con due obbiettivi diversi. Ne nasce l'insistenza che si fa ossessiva in quanto mito della sostanziale e angosciosa bellezza autonoma delle cose. 2) La tecnica del fare entrare e uscire i personaggi nell'inquadratura, per cui, in modo talvolta ossessivo, il montaggio consiste in una serie di " quadri " — che direi informali — dove i personaggi entrano, dicono o fanno qualcosa, e poi escono, lasciando di nuovo il quadro alla sua pura assoluta significazione di quadro: cui succede un altro quadro analogo, dove poi i personaggi entrano, ecc. ecc. Sicché il mondo si presenta come regolato da un mito di pura bellezza pittorica, che i personaggi invadono, è vero, ma adattando se stessi alle regole di quella bellezza, anziché sconsacrarle con la loro presenza.

La legge interna al film delle " inquadrature ossessive " dimostra dunque chiaramente la prevalenza di un formalismo come mito finalmente liberato, e quindi poetico (il mio uso della parola formalismo non implica giudizio di valore: so benissimo che c'è un'autentica e sincera ispirazione formalistica: la poesia della lingua). Ma come è stata possibile a Antonioni questa " liberazione "? Molto semplicemente, è stata possibile creando la " condizione stilistica " per una " soggettiva libera indiretta " che coincide con l'intero film. Nel *Deserto rosso,* Antonioni non applica più, in una contaminazione un po' goffa, come nei film precedenti, la sua propria visione formalistica del mondo a un contenuto genericamente impegnato (il problema della nevrosi da alienazione): ma guarda il mondo immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendolo attraverso lo " sguardo " di lei (che non per nulla stavolta è decisamente oltre il limite clinico: il suicidio essendo stato già tentato). [...].

Le immobilità ossessive dell'inquadratura sono tipiche anche del

film di Bertolucci *Prima della rivoluzione.* Esse però hanno un significato diverso che per Antonioni. Non è il frammento di mondo racchiuso nell'inquadratura e trasformato dall'inquadratura in un pezzo di bellezza figurativa a sé stante, che interessa Bertolucci, come invece interessa Antonioni. Il formalismo di Bertolucci è infinitamente meno pittorico: e la sua inquadratura non opera metaforicamente sulla realtà, sezionandola in tanti luoghi misteriosamente autonomi come quadri. L'inquadratura di Bertolucci aderisce alla realtà, secondo un canone in certo modo realistico (secondo una tecnica di lingua poetica, come vedremo, seguita dai classici, da Charlot a Bergman): l'immobilità dell'inquadratura su un pezzo di realtà (il fiume Parma, le strade di Parma ecc.) sta a testimoniare l'eleganza di un amore indeciso e fondo, proprio per quel pezzo di realtà.

Praticamente, tutto il sistema stilistico di *Prima della rivoluzione* è una lunga soggettiva libera indiretta, fondata sullo stato d'animo dominante della protagonista del film, la giovane zia nevrotica. Ma mentre in Antonioni si è avuta in blocco la sostituzione della visione della malata, con la visione di febbrile formalismo dell'autore, in Bertolucci tale sostituzione in blocco non si è avuta: si è avuta piuttosto una contaminazione, tra la visione del mondo della nevrotica e quella dell'autore: che, essendo inevitabilmente analoghe, non sono facilmente distinguibili, sfumano l'una nell'altra: richiedono lo stesso stile. Gli unici momenti espressivamente acuti del film, sono, appunto, le " inesistenze " delle inquadrature e dei ritmi di montaggio, il cui realismo d'impianto (l'ascendenza neorealistica rosselliniana, e il realismo mitico di qualche maestro più giovane), si carica attraverso la durata abnorme di un'inquadratura o di un ritmo di montaggio, fino a esplodere in una sorta di scandalo tecnico. Tale insistenza sui particolari, specie su certi particolari degli excursus, è una deviazione rispetto al sistema del film: *è la tentazione a fare un altro film.* È insomma la presenza dell'autore, che trascende il suo film, in una libertà abnorme, e minaccia continuamente di piantarlo, per la tangente di un'ispirazione improvvisa, che è poi l'ispirazione latente dell'amore per il mondo poetico delle proprie esperienze vitali. Un momento di soggettività nuda e cruda, in natura, un film dove (come in quello di Antonioni) la soggettività è tutta mistificata attraverso a quel processo di falso oggettivismo dovuto a una " soggettiva libera indiretta " pretestuale.

Insomma, sotto la tecnica prodotta dallo stato d'animo disorientato, incoordinante, assillato dai particolari, attratto da attenzioni

coatte ecc. ecc. della protagonista — affiora continuamente il mondo com'è visto dall'autore non meno nevrotico: dominato da uno spirito elagiaco elegante e non mai classicistico ».

Pasolini mette infine in evidenza la poetica « ontologica » di Godard: « il suo formalismo è dunque un tecnicismo per sua stessa natura poetico: tutto ciò che è fissato in movimento da una macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà. [...]. Ma non si tratta in Godard di insistenze eccedenti ogni tempo sopportabile su uno stesso oggetto: in lui non c'è né il culto dell'oggetto in quanto forma (come in Antonioni), né il culto dell'oggetto in quanto simbolo di un mondo perduto (come in Bertolucci): Godard non ha nessun culto, e mette tutto alla pari, frontalmente: il suo pretestuale " libero indiretto " è una sistemazione frontale e indifferenziante di mille particolari del mondo, senza soluzione di continuità, montati con l'ossessione fredda e quasi compiaciuta (tipica del suo protagonista amorale) di una disintegrazione ricostruita in unità attraverso quel linguaggio inarticolato. [...]. Il " cinema di poesia " — conclude Pasolini — ha dunque in comune la caratteristica di produrre film dalla doppia natura. Il film che si vede e si accepisce normalmente è una " soggettiva libera indiretta ", magari irregolare e approssimativa — molto libera, insomma: dovuta al fatto che l'autore si vale dello " stato d'animo psicologico dominante nel film ", che è quello di un protagonista malato, non normale, per farne una continua *mimesis* — che gli consente molta libertà stilistica anomala e provocatoria. Sotto tale film, scorre l'altro film — quello che l'autore avrebbe fatto anche senza il pretesto della *mimesis visiva* del suo protagonista: un film totalmente e liberamente di carattere espressivo-espressionistico.

Spia della presenza di tale film sotterraneo non fatto, sono, appunto, come abbiamo visto nelle analisi particolari, le inquadrature e i ritmi di montaggio ossessivi. Tale ossessività contraddice non solo la norma del linguaggio cinematografico comune, ma la stessa regolamentazione interna del film in quanto soggettiva libera indiretta. È il momento, cioè, in cui il linguaggio, seguendo un'ispirazione diversa e magari più autentica, si libera dalla funzione, e si presenta come " linguaggio in se stesso ", stile.

Il " cinema di poesia " è in realtà, dunque, profondamente fondato sull'esercizio di stile come ispirazione, nella maggior parte dei casi, sinceramente poetica: tale da togliere ogni sospetto di mistificazione alla pretestualità dell'uso della " soggettiva libera indiretta ".

I segni dei « Nastri »

È pur vero che Pasolini è in discussione non solo teorica col cinema di oggi, ma anche con le sue strutture economiche e organizzative, oltre che con la sua impostazione culturale o pseudo-culturale. Antonioni, con *Deserto rosso,* entra in tale polemica, dibatte tale disaccordo più che col reagire all'esterno, con opere — per così dire — *positive,* realizzate cioè in un senso di indicazione costruttiva di spettacolo e di morale, col dilaniarne le strutture interiori, col distruggerne gli elementi formativi. Dai triangoli sentimentali al colore di tali sentimenti, alle psicologie, sia sociali che intimiste su cui certo cinema anche polemico e serio insiste, Antonioni mette in discussione tutto ciò su cui il cinema — e ovviamente non solo il cinema italiano — si basa, in sé e nei suoi rapporti col pubblico.

E già i sintomi delle concessioni sono in qualche film del gruppo dei « Nastri ». Accanto alla grande e drammatica satira di costume di *Sedotta e abbandonata,* alla ispirazione umana e religiosa del *Il Vangelo secondo Matteo,* all'angosciosa problematica di *Deserto rosso,* alla cura scenografica ben ricostruita, anche se un po' a vuoto, un po' inutilmente, de *La ragazza di Bube* e de *Gli indifferenti* (un film quest'ultimo il cui discorso non riesce a legare con l'oggi, o a farsi drammaticamente palpitante, malgrado la cura e l'impegno e la pulizia professionale con cui è realizzato); accanto infine alla complessa personalità di Marco Ferreri, di cui *La donna scimmia* ribadisce l'angoscia e il tormento, e l'ansia — non priva di morbosità — di una originalissima polemica con la vita: ecco affiorare quelli che sarebbero stati i vessilliferi della nuova stagione, ecco i titoli di *Matrimonio all'italiana* e *Per un pugno di dollari.* L'uno è uno spettacolo superficialmente e apparentemente popolare, in cui invece abbondano il cattivo gusto e i facili effetti di colore, senza l'aria non diciamo della poesia e dell'ispirazione ma neppure della misura, della dignità di mestiere, a parte rari e casuali momenti, a parte la bravura scenografica di Carlo Egidi nella ricostruzione, ad esempio, della casa di tolleranza; l'altro è il fortunato risultato di un'operazione autarchica — i western fatti in casa — diventata in breve una « moda » e una fonte di facili guadagni, senza inserirsi per nulla in una qualsiasi aria italiana, in una qualsiasi tradizione di costume o di sociologia nazionale, in una corrente culturale e spettacolare interna giustificabile e valida: una « moda » destinata a esaurirsi

senza tracce di sorta, senza incidenze, ma nello stesso tempo a provocare per qualche tempo, imitazioni e banalità.

Sintomatica e indicativa in ogni senso, dunque, la premiazione dei « Nastri d'argento », e in fondo anche esauriente, anche se colpisce l'assenza di *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci e de *Il gaucho* di Dino Risi, opere diversissime per origine e per qualità, è ovvio, ma entrambe di notevole importanza, nella chiave — Bertolucci — di un cinema d'autore, di un cinema tendente alla responsabilità delle ricerche di coscienza (« cinema di poesia », dice appunto Pasolini), con molte influenze da Godard, ma un impegno e una sincerità di partecipazione del tutto originali e autonomi; e nel clima pratico — Risi — della smitizzazione di una retorica sentimentale e patriottarda italo-latinoamericana mai abbastanza e chiaramente denunciata, e nella costruzione, sia pure non priva di compromessi, di alcuni significativi caratteri.

I film di cattivo gusto

I tempi iniziali dell'annata '65 si sono annunciati, come è ormai noto, all'insegna di una volgarità sorprendente quanto audace e spregiudicata, e favorita da inspiegabili compiacenze, complicata da assurde contraddizioni. Ci occupammo già direttamente, qui, de *L'idea fissa, Il magnifico cornuto, La mia signora,* fra i primi rappresentanti (con un altro titolo ancora, *L'amore facile*) di film che devono far uscire dai gangheri qualsiasi persona di medio buon gusto e buon senso. Citiamo alla rinfusa alcuni esempi del seguito: *Amore in 4 dimensioni* di Mida, Guerrini, Puccini, *Se permettete parliamo di donne* di Scola, *Bianco rosso giallo rosa* di Mida, *Oltraggio al pudore* di Amadio, *Io uccido tu uccidi* di Puccini, *Su e giù* di Guerrini, *Le belle famiglie* di Gregoretti — dall'inspiegabile assenza di umorismo, privo di senso della misura e del buon gusto —, *Extraconiugale* di Franciosa, Guerrini, Montaldo. Più pretenzioso *Una voglia da morire* di Duccio Tessari, nell'ambito di una denuncia che rimane insussistente sia in una prospettiva di carattere sociale e morale sia — per ipotesi — di carattere satirico: « spettacolare » il pretesto dei produttori, i quali hanno distribuito delle schede per una sorta di inchiesta-referendum fra gli spettatori, con lo scopo di ottenere un giudizio ... « morale » sul film. Non conosciamo l'esito di tale ricerca — se pur mai sia stato reso noto — e non ci resta che segna-

lare l'abilità degli agenti pubblicitari che l'hanno promossa, così come la sua assoluta inutilità e indifferenza, ai fini dei risultati, nella chiave di un « appello al popolo » velleitario e demagogico. Tessari, meno privo di remore e di predeterminazioni, ha diretto *La sfinge sorride prima di morire - Stop - Londra* e *Una pistola per Ringo.* Nessuna originalità in entrambi (nel secondo domina la derivazione da *Per un pugno di dollari* nella sbrigliatezza dello stile e nella rottura di certi schemi « classici »; e da decine di film americani nell'impianto narrativo), ma una qualche disinvoltura di racconto, una strizzata d'occhio accondiscendente allo spettatore-complice. Tessari non si illuderà di aver diretto, con *Una pistola per Ringo,* un vero western, perché nessun film più di questo è parodia e distruzione del western: ma un film di cassetta, in fin dei conti, non banale, certamente lo è.

La « cassetta » è anche l'obiettivo de *La bugiarda,* su un piano apparentemente più dignitoso, attraverso i mezzi che passano dalle commistioni sacro-profane care a Diego Fabbri, con qualche mestiere e nessuna convinzione metasica o religiosa o men che meno cattolica, come invece l'autore ama far credere, e arrivano alla forma meno tesa e nobile della tecnica di Comencini, lontano dalla misura de *La ragazza di Bube.* Esempio del tutto interno al sistema è *La Celestina P ... R ...,* di un Lizzani — uomo di cultura e di qualità — non nuovo a ingiustificabili cadute di gusto. Il ritorno al cinema di una diva dei telefoni bianchi, Assia Noris, è avvenuto sotto una cattiva stella, all'insegna di un soggetto (a quanto si dice, più volte riscritto) che infine le penne della protagonista, dello stesso Lizzani e di altri illustri signori, De Feo, Stegani, Franciosa, Magni, non sono riuscite a rendere valido né sul piano del buon gusto né su quello del racconto-comunque: una vicenda slegata, disarmonica, ripetuta, prevedibile, e in sostanza noiosa e vecchia, mai vivificata dall'interpretazione, mai da un qualsiasi ragionevole perché.

Particolarmente caratteristici di questi mesi sono stati i film a episodi, alcuni dei quali abbiamo ricordato più sopra. È probabile che i film antico-romani-mitologici-comico-musicali-avventurosi siano numericamente superiori, ma è indubbio che il segno distintivo è stato dato dagli sketchs che hanno più volte rimescolato le stesse carte, i medesimi attori, soggettisti, registi. *Controsesso* di Rossi, Ferreri, Castellani; *3 notti d'amore* di Comencini, Castellani, Rossi; *Le bambole* di Bolognini, Rossi, Risi, Comencini sono altri titoli significativi: va subito estratto, con le pinze del chirurgo che estirpi

il corpo sano da un ambiente malato, l'episodio *Il professore* di Marco Ferreri da *Controsesso* (anche quest'ultimo titolo apparteneva tutto a Ferreri ma, esautorato il regista, l'operazione è stata condotta dal produttore Ponti sul facile binario della « moda »). *Il professore* è, nell'insieme della recente storia del cinema a pezzi italiano, l'unico brano che giustifichi una personalità, che possa rientrare in un discorso critico su un autore e sul suo mondo, e non sia invece superficialmente limitato all'opportunismo e a esigenze puramente commerciali. *Controsesso* e *Le bambole,* fra l'altro, sono gli unici film, negli ultimi tempi, che abbiano interessato la magistratura, nel quadro di una produzione che ha veramente rischiato i rigori del codice, dopo avere avuto via libera da una censura che non ci trova consenzienti, sulla sua esistenza, e che non ha neppure assolto ai compiti che si è voluto imporle, riconfermando l'inutilità e l'illiberalità insieme del proprio apparato. Spogliarelli di lusso, scopiazzature da vari film e da situazioni tipiche o presunte tali di vari ambienti — il « colore » siciliano, ad esempio, un pizzico di anticlericalismo superficiale, doppi sensi, « 45 giri » di moda o da lanciare, in un curioso accordo fra produttore e casa discografica —, il tema è sempre quello del sesso, nelle sue manifestazioni e nelle sue soluzioni primitive, senza una qualsiasi angolazione di satira, di costume, o comunque di partecipazione narrativa.

Qual è in proposito il punto di vista dei produttori, dei registi, dei soggettisti? Per lo più si difendono contraccusando il pubblico *colpevole* di richiedere — o di accettare — il prodotto che essi stessi d'altronde fanno di tutto perché sia gradito; asseriscono di dover pur « vivere », giustificando i loro ... reati con una sorta di stato di necessità. Ma non mancano le analisi più responsabili, come quella di Nanni Loy da noi, fra le altre, appositamente raccolta.

Loy individua delle precise cause industriali ed economiche, nell'imperversare dei film a episodi i primi mesi di quest'anno: « questi film — egli dice — mettono in luce la tendenza dell'esercizio e dei distributori a una più facile struttura organizzativa, cercando di concentrare i pochi attori di fama in uno stesso film. I produttori — continua Loy — hanno subìto una specie di pressione dal basso, di chi si vuol garantire in partenza del successo commerciale; i finanziatori presumono di conoscere e di interpretare i gusti del pubblico, in cima all'accoglienza del quale sarebbe appunto la fama del divo. Ma ciò — egli sottolinea — è dovuto proprio alla mancanza di coraggio e di iniziative nella politica del credito cinematografico,

il quale è diffidente da sempre per qualsiasi nuova iniziativa, per i film « a romanzo », per i film senza attori o senza « divi », così da far prevalere modesti criteri di prudenza su qualsiasi motivo di coraggio ». Loy non ritiene, giustamente, che la misura quantitativa ridotta dell'episodio sia di per sé da respingere; può accadere infatti che siano legittime l'invenzione e la realizzazione di racconti di quaranticinque minuti o di un'ora, ma un'altra colpa l'hanno gli autori che « non hanno bloccato per difendere la loro linea nel clima difficilissimo dell'industria di oggi » e coloro che hanno dato una « prevalenza assoluta ai problemi del sesso su tutti gli altri, indice — egli sottolinea — di una diseducazione non tanto in chiave moralistica quanto culturale. Viene trascurato così ogni problema del Paese, ogni problema personale e psicologico dell'autore, problemi in cui si articola la vita vera, mentre vengono imposti da grossolane esigenze di mercato proprio quelli che non devono prendere il sopravvento, a patto di non allontanare per sempre, in prospettiva, il pubblico dal cinema, e di non cedere per sempre alle suggestioni del capitale ».

Loy indica anche quali siano le possibilità di uscire dalla situazione, e con rimedi non occasionali e non di superficie: « si deve operare sul mercato, incidere sulle conoscenze vere o presunte dei distributori e degli esercenti, affinché il pubblico — che oggi è facile ma schematico accusare — sia visto realisticamente nella sua formazione psicologica, nelle sue ansie di ricerca e di novità. Gli esercenti, gli stessi produttori, salvo eccezioni, sono — continua Loy — su un piano modesto di preparazione e di capacità analitica. Essi non hanno una media statura culturale, industriale, professionale, sono sempre o quasi sempre stati in opposizione ai film nuovi: occorrerebbe forse un capitale disinteressato, senza un interesse privato immediato, ma probabilmente questo è un desiderio utopistico, che d'altronde implicherebbe tutta un'altra serie di considerazioni. L'intervento dello Stato — precisa Loy — forse non risolverebbe tutti i mali, ma varrebbe la pena di tentare, per sradicare quelli che sono i difetti della cultura accademica italiana ». Loy — uno dei pochissimi registi cinematografici di valore che abbiano lavorato in televisione, e che si siano avvicinati alla nuova tecnica senza prevenzioni, ma con vivo impegno di studiosi, ha poi sottolineato che la televisione non ha responsabilità negative nella sovrabbondanza di film a episodi: « anzi la televisione ha dato più pazienza allo spettatore, lo ha maggiormente avvicinato al racconto con l'andatura

lenta e calma, ai dialoghi a largo respiro: lo dimostra fra l'altro il successo del *Michelangelo,* una trasmissione difficile e rigorosa, che riconferma come il livello del pubblico italiano sia più alto di quel che si creda ».

E i produttori? « La critica — dichiarò tempo fa Carlo Ponti a un quotidiano romano — dovrebbe attaccare il pubblico e non i produttori. La condizione perché i critici apprezzino i film è che non faccia soldi, sia incomprensibile, sia noioso. È ora di finirla: la crisi del cinema si risolve in primo luogo mandando la gente al cinema, ossia facendo film di successo, come faccio io. E il bello è che io faccio anche i film puramente artistici. Per esempio, ho prodotto diciotto film della " nouvelle vague ", tra i quali quelli di Godard. Ma ora basta: non si può fare il cinema con questi pazzi scatenati. Con Godard, ad esempio, quasi quasi finiva a revolverate ».

Altri invece, come Alfredo Bini, vedono più lontano, sanno fare a meno del paraocchi e andare più a fondo: « I film a episodi — egli ci ha detto — non sono riprovevoli in sé, possono perfino essere giustificati, in fondo, sia dal punto di vista narrativo — come esiste la novella — sia dal punto di vista estetico: anche *Paisà* era un film a episodi, e niente altro avrebbe reso meglio di *Paisà,* in quel modo, il clima della fine della guerra in Italia. I film a episodi non sono neppure la parte più numerosa della odierna produzione italiana, anche se sono forse quella più in vista e soprattutto più di moda, e i più facili a realizzarsi, nel clima dell'attuale crisi finanziaria. Diventano dannosi e sconvenienti quando rivelano la pigrizia e la povertà di idee degli autori, del resto comprensibile, se non c'è la spinta di forti e precisi ideali: così ci si muove sempre più in un clima da pornografi disimpegnati, per chi fa quei film e per chi va a vederli ». Bini ha una linea di dignità, nella sua produzione, da *Il Bell'Antonio* a il *Vangelo,* che non è mai venuta meno: « Ora vorrei fare *Il padre selvaggio,* ma non lo dico, mi riderebbero in faccia, e in giro non c'è nessun appoggio per il produttore che paga di persona. Non ci sarà nulla da fare, se non si selezioneranno i produttori, qualificandoli, responsabilizzandoli; se non si trasformerà il sistema del credito; se l'esercizio non sceglierà con coscienza le programmazioni, se non si riuscirà ad avviare il pubblico verso una più qualificata maturazione ».

Uno sceneggiatore, Luciano Vincenzoni, dopo avere anch'egli ribadito, giustamente, che il film a episodi non è di per sé condannabile, sottolinea come sia la mancanza di idee a far rifugiare nella

volgarità: « I produttori — ci ha detto — puntano sempre sugli effetti superficiali; gli autori cedono con troppa facilità alle loro pressioni. Oggi non si sa far ridere con le idee, si trovano le parolacce e si rovista nel marcio. È il pubblico — ritiene Vincenzoni — ad avere in mano la situazione; non si esce dalla condizione attuale se il pubblico non volta in blocco le spalle ai film deteriori. Anche se, in verità, è cambiato, rispetto al passato, il concetto e il valore della morale corrente: a un galantuomo cui venisse protestata una cambiale, cinquanta anni fa, nessuno stringeva più la mano, mentre oggi si distribuiscono commende a chi fallisce e riapre bottega, mutando soltanto l'etichetta alla porta ».

Un parere lucido e chiaro è quello di Dino Risi, regista di molti film di successo degli ultimi tempi e di uno sketch de *Le bambole,* non il peggiore. « È spiacevole — ci ha sottolineato Risi — che il film a episodi sia il rifugio dei peccatori: ma alla radice di questa situazione ci sono delle motivazioni per le quali, nello stesso tempo, è troppo facile generalizzare: la colpevolezza del pubblico che è spesso pigro e indulge ai piaceri più facili, la pigrizia del produttore, la viltà dei soggettisti che tirano il sasso e nascondono la mano ».

Florestano Vancini è fra i pochi che non si sia piegato a quello che Renato Castellani ha definito — forse con ironia, speriamo con amarezza — il film « alimentare »; ha rifiutato numerose proposte, negli ultimi tempi, mentre nessuna delle sue è stata tenuta in considerazione. È uno dei pochi che sta pagando di persona: « una specie di droga è entrata nel cinema italiano — egli afferma: una droga di cui alcuni non si saziano, e che ci disorienta tutti, riportandoci al livello dell'avanspettacolo di trenta o quaranta anni fa, ma non coi film a priori più modesti, ma appunto con il livello di quello che dovrebbe essere il prodotto medio. Da un anno non riesco a dialogare coi produttori, e non vedo ancora quali siano le prospettive del futuro ».

Periodo di crisi

Fra gli autori veri degni ancora di questo nome e i mestieranti in lizza per il guadagno a qualsiasi costo, qualche giovane tenta faticosamente una sua strada, qualche altro regista si piega al silenzio, per non venire meno alla propria coscienza. Il compromesso non è il pane che può profumare una tavola. Quella della « necessità di

guadagno » non è una giustificazione ammissibile, fino a che non sia sancito dalla legge l'obbligo, in Italia, di intraprendere e di sostenere il mestiere di regista cinematografico. L'impiegato, l'operaio, il pensionato, a volte fanno quadrare con molte difficoltà il loro bilancio familiare: quale giudizio — morale o legale — potrebbe comunque assolvere colui che, pur in una triste situazione di bisogno — ricorresse al furto o si lasciasse corrompere? Non vanno assolti, alla medesima stregua, né i produttori che per far denaro o per coprire i loro debiti e le loro cambiali intraprendono codesta opera di impoverimento dei valori dello spettacolo né i registi che acconsentono a sottoscriverla, e impiegano magari gli strumenti del loro ingegno e delle loro capacità tecniche ai fini della migliore riuscita di tali « fatiche ». Assai limitato è il novero di coloro che pagano di persona, con l'inattività, se è necessario, col sacrificio, con la scelta di argomenti non plateali e non di cattivo gusto. Ancora più ristretto, tuttavia, il gruppo — diremmo — degli « sperimentatori », di quelli che cercano di uscire dal vicolo cieco col richiamarsi alla realtà delle cose, alla realtà dei sentimenti, alla realtà della vita, nella scelta degli indirizzi e dei temi per un rinnovato progresso stilistico e culturale. Non si tratta di invocare un generico richiamo ad un « neorealismo » che in quanto tale è finito storicamente, e chiuso in un suo ambito di idee e di risultati. Si tratta però di sottolineare il valore positivo di quella esperienza, e di utilizzare i suoi insegnamenti, di seguire quelle indicazioni, valorizzando il molto di buono che un'epoca irripetibile ha fatto per il cinema, e non soltanto per quello italiano. Il richiamo alla realtà, di cui si è parlato, è quindi anche un richiamo alle suggestioni della vita e dei suoi valori, ai valori dell'intelligenza, della fantasia, della cultura che sono alla base di tutti i movimenti più vitali e più qualificati.

Mentre si è andato esaurendo in Italia, il « neorealismo » ha provocato presso gli altri paesi, presso altre cinematografie, movimenti attivi e ricchi sempre di fermenti e di propositi, spesso di validi risultati. Da noi, mentre si rincorrono le farfalle dell'evasione più superficiale — e non di rado più laida — si dimenticano i problemi che sono radicati nella problematica culturale e storica della civiltà e del tempo in cui viviamo. È ben noto, ad esempio, quanto scarsi siano i film italiani ispirati al Risorgimento e alla recente storia d'Italia, quella che da un secolo o poco più ha informato di sé gli spiriti e gli intelletti, sull'uno o sull'altro fronte. Quanti argomenti potrebbero avere uno sviluppo epico o avventuroso o senti-

mentale, quanti personaggi, quante vicende tali da appassionare gli spettatori, da farli *partecipare,* con lo stesso impegnato entusiasmo con cui essi stessi seguono i westerns!

I nomi nuovi

In un episodio si è impegnato anche Antonioni, in quel *I tre volti* di cui su queste pagine abbiamo già parlato, curioso fenomeno di film realizzato in nome di una fredda operazione divistica e commerciale, però con uno sketch — appunto *Prefazione* — di intelligente qualità. È a racconti, con un debole filo conduttore, anche il secondo film di Lina Wertmüller, dopo *I basilischi,* e dopo la discussa prova televisiva de *Il giornalino di Gian Burrasca*: ma il suo *Questa volta parliamo di uomini* è la riprova di come, anche cedendo al compromesso (a partire dal titolo, che come ormai d'uso si rifà a un precedente film di qualche successo), si possano salvare l'ispirazione e le idee. Nell'episodio *Un brav'uomo,* in particolare, c'è un notevole approfondimento umano e morale con un risentimento critico e una denuncia ambientale e psicologica legati alla stessa esperienza de *I basilischi* e quasi a quel mondo e a quello spirito. Ancora episodi, infine, ne *Il disco volante* di Tinto Brass, ma soltanto in apparenza, forse per ... accontentare la moda, perché in realtà si tratta di una storia unitaria, con un solo protagonista, interpretato da Alberto Sordi (il quale recita anche in altri ruoli, venendo quasi a dialogare con se stesso). Il film, diretto con disordine e a volte perfino con negligenza, non manca di umori e di acutezza di caratteri. Brass tende chiaramente al disegno grottesco, quasi espressionistico, il quadro ambientale che egli compone è esasperato in una direzione che non ha nulla di realistico, in senso stretto. Tuttavia egli coglie di una regione quale il Veneto alcuni aspetti tipici con un'analisi frutto di osservazioni minuziose e documentate: forse con la retorica del « tipico », ma certamente con un significato generale legato a valori emblematici radicati in un'ampia polemica di costume e di critica sociale. Il « disco volante » diventa rapidamente un pretesto per provocare una rottura psicologica nelle abitudini e nelle mentalità di una vita di provincia, il simbolo del tentativo di innovare dall'interno vecchie e radicate tradizioni. Sordi, per parte sua, ricorda bene la lezione del Fellini de *I vitelloni* — la sequenza della mattina dopo la festa —, in particolare nella figura del nobile, maca-

bro, allucinato, allucinante, arricchendo la propria maschera a volte un po' ovvia e consuetudinaria con una scavata e amara partecipazione.

Il momento della verità di Francesco Rosi è un altro fra i pochissimi film seri di questi ultimi mesi, e Rosi è uno degli scarsi registi veri del cinema italiano, coscienzioso, appassionato alle proprie esperienze e al proprio mondo. Egli è stato, fino ad oggi, un regista tipicamente « nazionale », interprete di problemi italo-meridionali che ha sentito come suoi, in una continua ricerca stilistica che non gli ha mai inaridito il discorso in motivi di puro contenuto. *Il momento della verità* è ambientato in Spagna e — se è pur vero che anche la Spagna ha problemi *meridionali* non lontani da alcuni nostri problemi — si tratta di un altro mondo che Rosi, per quanto abbia scrupolosamente approfondito lo studio, per quanto egli sia attento, appassionato, documentato, non può non vedere assai più dall'esterno di quanto non accadesse o non gli possa accadere coi tanti temi a cui il suo istinto e la sua cultura sono più vicini. Sempre sensibile e intelligente, *Il momento della verità* resta tuttavia all'esterno, l'opposto di *Salvatore Giuliano* e di *Mani sulla città,* de *La sfida* e anche de *I magliari,* il quale semmai peccava per eccesso di partecipazione retorica e non certo per difetto. Rosi conferma il suo grande gusto narrativo, il suo impegno per la ricerca tecnica, anche se qui le novità e le libertà della tecnica si risolvono meno in stile di quanto accadeva in *Giuliano*: ma il film è a mezza strada fra il documentario e il racconto a soggetto, senza compiersi del tutto né sull'una né sull'altra strada. Una pausa e un motivo di ripensamento, nell'opera di Rosi, dunque, questo che rimane un film d'autore e che per tanti aspetti è un film affascinante; ma Rosi che ha doti di grande uomo di spettacolo vicino ai conflitti del tempo in cui vive, ha ancora in Italia tanti problemi in attesa di un regista della sua tempra.

Le conseguenze di Sergio Capogna, *La ragazza in prestito* di Alfredo Giannetti, *La fuga* di Paolo Spinola, *La costanza della ragione* di Pasquale Festa Campanile sono caratterizzati tutti insieme dagli incassi modesti, da una scarsa adesione del pubblico: il migliore, in questo senso, è *La fuga,* con un tema scabroso, l'amore tra due donne, purtuttavia trattato — almeno nell'edizione italiana — con sensibilità e discrezione; ma anche quello di Spinola non è stato un film di successo. Con gli altri tre citati, ha in comune la freschezza della carriera — se non sempre di età — del regista, ciascuno alla prima o

alla seconda opera (anche Festa Campanile, da quando si è scisso il binomio con Franciosa), e un certo anticonformismo di argomenti, un certo coraggio innovatore.

Ingenuità e originalità, ripetizioni e furbizie, umiltà e pretenziosità si mescolano in questi lavori dando luogo a risultati ibridi, mai del tutto soddisfacenti, che non cancellano tuttavia la pregnanza e il pudore dell'indagine di Capogna sulle ragazze-madri, la penetrante e sofferta tragicità della commedia romanesca di Giannetti, la forza del dramma umano di Spinola e la sua misura drammatica, la cura della trascrizione di Festa Campanile, anche se il suo film è certamente il meno profondo e « necessario » dei quattro, perché il regista è il più superficiale e disponibile. Giannetti, per parte sua, va pericolosamente consolidando una fama maledetta di regista anticommerciale, la peggiore etichetta, sotto qualsiasi latitudine, che possa perseguire un uomo di spettacolo. Il suo primo film, *Giorno per giorno disperatamente,* amaro, in parte « sgradevole » ai bempensanti, fu accolto sfavorevolmente dal pubblico, così come questo ora, che distrugge gli idoli « sordiani » del pubblico romanesco di città e di periferia: gli spettatori gradiscono la bonaria ironia dei personaggi classici di Sordi, nel quale si identificano e che apertamente invidiano, per lo più, trascurandone le componenti deteriori, la cialtroneria, la vigliaccheria sotto pelle di cui è pieno. Non ammettono invece la satira inequivocabile, la critica graffiante e amara che li tocca da vicino e li mette senza veli di fronte allo specchio: ed ecco — con l'intelligente e acuta interpretazione di un Brazzi radicalmente rinnovato — ecco appunto il personaggio che è il rovescio della medaglia, un cialtrone vigliacco che è veramente tale al di là di qualsiasi compiacimento, di qualsiasi simpatia, sia del regista che del pubblico.

La congiuntura di Ettore Scola — regista dell'episodico *Se permettete parliamo di donne,* dove i luoghi comuni andavano di pari passo con gli esercizi parapornografici — è stato al contrario uno dei grossi successi d'incasso di questi tempi. Ma è pur vero che le ragioni precise dell'adesione o no degli spettatori a un film sono ancora oggi le più misteriose e incontrollabili. Scola era un tempo soltanto sceneggiatore di superficiale mestiere, e oggi ha trasferito la sua mancanza di originalità nella regia, conservando anche i difetti antichi: diretto in maniera piatta e senza personalità di alcun genere, *La congiuntura* vorrebbe forse avere il piglio della commedia americana, ma gli manca la base solida e consueta per tale genere

di spettacolo, il testo, i dialoghi, in una parola la sceneggiatura, appunto, che vede Scola e il collega Maccari del tutto mediocri e ovvii: « Non si poteva mettere insieme — ha scritto Filippo Sacchi su « Epoca » — una collana di vecchi *gag* più risaputi di questi, con i quali gli autori cercano di costellare l'itinerario per creare di tanto in tanto una parvenza di peripezia. (...). Ora, è vero, anche i *gag* più consunti possono farla franca quando c'è un grande piglio registico. Ma quando sono condotti così, senza carica, senza sfacciataggine, senza motoria aggressività, mostrano la loro frusta corda di vecchio repertorio ».

Il film, d'altronde, ha l'equivoco già in un titolo che risale al momento in cui si cominciò a parlare di « congiuntura » in economia e in politica, ma che non risponde a nessuna idea che lo giustifichi e gli dia un significato spettacolare. Se come qualità di battute siamo all'avanspettacolo più elementare — come intelligenza, spirito, inventiva — il ritmo e il mordente del racconto non esistono, poiché tutto procede con una meccanica casuale e frammentaria, con una prevedibilità opaca e, all'infuori della prima inquadratura — quando addirittura il film sembra promettere un piglio e un tono poi inesistenti —, totalmente priva di idee: « A un certo punto — dice Sacchi — (gli autori) arrivano addirittura a quello che per giovani dialogatori e cineasti dell'anno 1965 dovrebbe essere considerato il colmo della bassezza: introducono come trovata comica un portiere d'albergo balbuziente! ». Gassman-protagonista, da parte sua, ricorre alle giovanili simpatie per il circo ... per esibirsi nelle trovate ginnico-acrobatiche di cui il suo ruolo è pieno; ma, mentre Joan Collins è sempre immobile, inespressiva, totalmente priva di sale, Gassman riesce a trovare, proprio nella sequenza finale (cui non è estraneo l'insegnamento di *Questo pazzo pazzo pazzo pazzo mondo*), un piglio autentico e un istrionismo divertito ma non fine a se stesso, che non salva di certo il film, ma gli dà il solo motivo di interesse.

Cottafavi e un nuovo tipo di film popolare

Per concludere il panorama, è indispensabile infine accennare a quello che è stato senz'altro uno dei film più insoliti degli ultimi tempi, *I cento cavalieri* di Vittorio Cottafavi. I film mitologici e fantastici di Cottafavi hanno riscosso in Francia, gli anni scorsi, specialmente negli ambienti dei « Cahiers du cinéma », entusiasmi,

lodi, seria considerazione critica, ma erano film che, al di là di una tecnica e di un mestiere accurati, non mettevano certamente in luce particolari qualità estetiche. Oggi invece, raccontando una lotta dell'anno 1000, in Castiglia, fra i Mori e la popolazione locale, Cottafavi manifesta una forza di indagine e di racconto assolutamente fuori del comune, e con una vasta gamma di significati espressivi e morali. Immediatezza dei caratteri, delle psicologie, delle situazioni giocano, al servizio di una realtà trasfigurata in termini epico-fantastici che non ignorano la lezione di Brecht — non ci si meravigli, la citazione è d'obbligo e non sproporzionata —, in un limpido arco ironico-tragico-sentimentale di notevole armonia drammatica e spettacolare. Se un significato simile sussisteva anche nei film antico-romani o « erculei », Cottafavi lo aveva però ben bene nascosto ... sotto la evidenza delle sue avventure e le fantasmagorie dei personaggi. Ne *I cento cavalieri,* invece, non ci sono equivoci e dubbi di sorta: siamo di fronte a uno dei primi film italiani seriamente d'avventure, e l'avventura non è mai fine a se stessa, ma ricca di addentellati umani e di significati attuali trasparenti quanto spontanei e giustificati, mai applicati dall'esterno quali fredde sovrastrutture. I dialoghi sono freschi e saporiti; il racconto quasi sempre teso e incalzante, con poche pause nella seconda parte; la tecnica, come sempre in Cottafavi, sbrigliata e acuta; il colore — che punta sui toni pastello legati all'ambiente, alla terra riarsa dal sole, agli abiti e ai visi degli abitanti — non viene dall'esterno, non ha particolari pretese simbolistiche, ma arricchisce e giustifica il tono di tutta l'avventura, continuamente tesa sull'arco di un verismo trasfigurato in una tragica commedia della vita; l'interpretazione è formidabile in un Foà che ha in Don Gonzalo uno dei suoi personaggi non solo più tipici, ma umani e approfonditi, quasi un Don Chisciotte, anche nella figura, così sprovveduta e indifesa, malgrado il severo piglio guerresco, e per il resto un po' squilibrata: se efficaci sono anche Antonella Lualdi e Gastone Moschin, succosi ed espressivi, invece più anonimi e scialbi appaiono gli altri. Vada avanti, Cottafavi, su questa strada: metta la propria intelligenza e il proprio mestiere al servizio della realtà o della fantasia, non importa, ma avendo sempre l'uomo, di fronte, i suoi problemi, la realtà della sua esistenza. Il « cinema d'avventure », da noi, non ha una tradizione di serietà, di qualità, di impegno, e si è sempre giovato di esempi sparsi, di registi — un nome sugli altri, quello di Alessandro Blasetti — interessati più all'occasione, all'argomento di una o di due volte, che allo stile e al genere, al

particolare modo di esprimersi. Cottafavi ha invece trovato in sé, anche coi film che piacevano soltanto ai « Cahiers », una vena che ora, arrivando alla concretezza, al chiarimento, alla maturazione, può davvero approfondire e nobilmente vivificare, ricco com'è, il suo lavoro, di esperienze qualitativamente valide anche in altri campi dello spettacolo — ad esempio la televisione — che possono legittimamente dargli elementi nuovi di ricerca e di rappresentazione.

Perché ci si possa rinnovare, come si deve, e per andare avanti con qualche esigenza interiore, e non soltanto seguire le mode e i pretesti. E perché il passato sia sempre monito e incitamento.

Un occhio "candido" su un paese di capanne

di CLAUDIO BERTIERI

« To interpret Canada to Canadians and to other nations »: questa la linea programmatica fissata da uno speciale atto del parlamento canadese quando, nel 1939, venne istituito il *National Film Board* e John Grierson venne nominato primo *Governement Film Commissioner*.

I due decreti segnavano, in un tempo, la fine di una attività cinematografica statale non organica affidata agli umori di modesti funzionari e la nascita di un movimento che doveva nettamente imporsi al di fuori dei confini nazionali. Castello e Kezich (1), frequentatori del festival di Montreal, hanno qui riferito puntualmente dell'odierna situazione di questa équipe (le prospettive che le si aprono, il particolare « moto pendolare » tra l'ente statale e l'iniziativa privata, i programmi dei più giovani autori, il progetto avveniristico del « Labyrinthe », il padiglione del cinema all'Esposizione universale di Montreal del '67). Con la corposa falsariga di una mostra monografica, ordinata dal « Festival dei Popoli » a coprire trent'anni esatti di cinema canadese (di cui Gian Paolo Paoli è stato un esemplare selezionatore per sensibilità filologica ed interesse sociologico), noi ci terremo, invece, all'antefatto: cioè a quel mosso e significativo profilo che ha portato il « N.F.B. » (o l'*Office*, come più schematicamente lo chiamano quelli di lingua francese) alle soglie del 1963.

Se è vero che il « N.F.B. » è nato nel 1939, sulla scorta di una minuziosa ed appassionata relazione di Grierson che aveva foca-

---

(1) T. KEZICH: *Montreal fra due mondi* in « Bianco e Nero », n. 9/10, 1963. G.C. CASTELLO: *Una settimana in Canada* in « Bianco e Nero », n. 7, 1964.

lizzato i fondamentali aspetti di una produzione « statale », è pur vero che la *liaison* cinema-amministrazione pubblica era già stata tentata altre volte in Canada. Di questi precedenti, appunto, dovrà dirsi, perché lo schema storico della produzione canadese abbia il suo giusto risalto, nella buona e nella cattiva sorte.

Pochi sanno che la prima dimostrazione pubblica del « kinetoscopio » di Edison a New York (14 aprile 1894) si ebbe grazie all'intraprendenza di due fratelli canadesi, nativi dell'Ontario. Nella loro scia si misero presto altri pionieri, i quali tradussero una curiosità da fiera in una solida industria.

In Canada le prime proiezioni pubbliche si tennero nel 1896, quando Auguste Guay e André Vermette tornarono in patria, dalla Francia, con una completa apparecchiatura acquistata dalla manifattura Lumière. Due anni più tardi, una grande compagnia canadese esclusivamente interessata al problema della meccanizzazione agricola, la « Massey Harris Co. », commissionò a Edison un breve film pubblicitario che avrebbe fatto in seguito circolare in tutte le fattorie dell'Ontario. Nel 1900 la « Canadian Pacific Railway » si accordò con Charles Urban, perché guidasse una troupe attraverso lo sconfinato territorio del paese onde cogliere quegli aspetti che avrebbero potuto, con la persuasione delle immagini, favorire una emigrazione anglosassone in Canada.

Gli anni eroici si chiudono nel '907, quando Ernest Ouimet apre a Montreal il primo grande cinematografo del continente americano: l'*Ouimetscope,* appositamente progettato, per la sua destinazione cinematografica, poteva ospitare confortevolmente oltre 1000 spettatori (la sua inaugurazione precedette di otto anni quella del primo cinema newyorkese, lo « Strand »), e presentava un cinegiornale prodotto dallo stesso Ouimet.

Furono questi i primi palpiti di una nuova iniziativa industriale la quale, sopra tutto a causa della particolare geografia economica canadese, non ebbe seguito per parecchi anni facilitando in tal modo la dittatura dei grandi complessi statunitensi. Sporadiche iniziative non mancarono, ma — come annota Guy Coté — chiusero spesso la loro attività nelle aule del tribunale.

La situazione del Canada — in ambito cinematografico — rispetto agli Stati Uniti, si apparenta a quella del Belgio rispetto alla Francia: una completa sudditanza, controbilanciata, per così dire, dall'emigrazione verso Beverly Hills di parecchi canadesi, i

quali acquisteranno fama ad Hollywood. Fra i più noti: Louis B. Mayer, Jack Warner, Alan Dwan, Mary Pickford, Marie Dressler, Mack Sennett, Walter Huston, Walter Pidgeon, Norma Shearer, Raymond Massey.

Il primo studio cinematografico canadese venne impiantato a Trenton, nell'Ontario, nel 1917 dalla «Adanac Film Co.» la quale, sei anni dopo, lo cedette all'amministrazione pubblica. Gli interessi e le intenzioni statali a quell'epoca erano ancora parecchio vaghi, talché non si può parlare di un programma organico, ma di saltuarie iniziative volte sopra tutto a soddisfare le ambizioni personali di qualche funzionario. A Trenton, comunque, nel 1928, venne realizzato il più dispendioso progetto di cui si abbia memoria in Canada: il lungometraggio *Carry On Sergeant,* ideato e firmato dal capitano Bruce Bairnsfather, un affermato « cartoonist », cui si deve il *character* di Old Bill, un patetico fantaccino bistrattato da tutti, che non temette la concorrenza dei più riusciti personaggi dei comics americani.

L'ambiziosa produzione — si trattò di una nostalgica e talora gradevole rievocazione del mondo militare nel primo conflitto mondiale — si tradusse in una completa *débacle*: Bairnsfather non aveva infatti alcuna esperienza cinematografica ed il film, dopo molti rifacimenti, venne editato muto quando ormai il sonoro aveva conquistato le platee.

Con *The Man from Glengarry,* prodotto da Ernest Shipman, *Carry On Sergeant* rappresenta appunto l'unico sforzo produttivo di qualche consistenza compiuto in Canada prima degli anni '30.

Sarà, allora, nella decade '30-'40 che i « bigs » di Hollywood scopriranno l'assoluta bellezza degli ambienti naturali canadesi e quindi invieranno regolarmente le loro *troupes* per girare « on location » decine di storie avventurose: tra gli aspri scenari delle Montagne Rocciose o, più ancora, nell'Eskimo canadese ove tanti sceneggiatori troveranno la materia spettacolare di un conveniente esotismo.

Ma questo argomento — pur se meritevole di un esauriente *excursus* per cogliere alcuni aspetti non troppo noti della politica hollywoodiana — ci allontanerebbe dal sentiero. Logico, dunque, tornare al 1914 quando il Governo canadese istituì, nell'area del Ministero del Lavoro e del Commercio, una sezione cinematografica destinata a propagandare la organizzazione della giovane industria canadese e l'esuberanza delle risorse naturali. I risultati conseguiti con alcuni documentari sollecitarono ad estendere il servizio a tutti

i dipartimenti governativi e la sezione si mutò nel « Canadian Government Motion Picture Bureau ».

Tra il 1920 ed il 1930 un largo numero di brevi film venne messo a disposizione dei diversi enti statali e l'impegno era principalmente quello di dare forma ad una inedita campagna turistica a favore dei centri alberghieri canadesi. È questo, comunque, il primo segno di una attività del governo intesa a sfruttare il cinema come fondamentale mezzo di informazione, ma i meriti non andarono oltre l'esposizione di gradevoli raccolte di « picture post-cards ».

La linea seguita dal « Bureau » influenzò le iniziative private e, in misura particolare, quella della « Associated Screen News » di Montreal, una società che, sino a quel tempo, si era esclusivamente dedicata al « cinegiornale », provvedendo ad inserire *flashes* di cronaca nazionale nei « numeri » importati da Hollywood. Nello stesso tempo, la già ricordata « Canadian Pacific Railway » intensificò notevolmente la produzione di film di *promotion*, acquisendo così un posto di particolare rilievo nell'ambito di un ancora inesplorato settore della produzione cinematografica: quello delle « public relations ».

Ed a questa società spetta di diritto il merito di aver creato i presupposti per quell'attività che il « NFB » porterà poi a risultati così convincenti. Nel 1932, infatti, essa — in collaborazione con l'Associated Screen News — darà vita alle « Canadian Cameo Series » che, nell'arco di vent'anni, si andranno componendo di 85 piccoli capitoli.

La regia di questo insolito *serial* venne affidata a Gordon Sparling e già la prima puntata, *Rhapsody in Two Languages* (1932), confermò la scelta felice. Sparling, certo non estraneo alle suggestioni di un particolare momento espressivo del cinema e quindi alle sollecitazioni degli affascinanti ritmi visuali di Ruttmann, tentò in questo primo capitolo-premessa di affrontare alcuni caratteristici fenomeni della singolare struttura associativa del suo paese. Si tratta, ovviamente, di semplici indicazioni, di allusioni tirate via, di aperture prontamente eliminate per cedimento agli streganti giochi compositivi della « camera ». Ma già il titolo è sufficientemente indicativo e la ballata alterna, con gusto e ritmo, gli emblemi dei due fondamentali tronconi della comunità canadese: quello anglosassone e quello francese.

Mentre Sparling con quell'atteggiamento di non sofisticato uomo dello spettacolo continuava a dipanare la matassa dei suoi gradevoli

quadretti « paesani » — con ottimo esito commerciale — l'attività governativa, difettando di energie e di uomini validi a superare lo *choc* del passaggio dal muto al sonoro stava languendo in un torpore improduttivo, in cui s'incastonarono due sole orgogliose eccezioni: quella di *Lest We Forget* (1937), una asciutta storia per immagini della prima guerra mondiale, e quella di *Heritage* (1938), una cronaca impressionistica sullo sviluppo dell'ovest canadese firmata da J. Booth Scott.

I gravi avvenimenti mondiali che s'addensavano all'orizzonte democratico servirono d'allarme e qualcuno nell'entourage governativo pensò di invitare in Canada il padre riconosciuto del documentarismo britannico, quel John Grierson ch'era riuscito a far così bene intendere all'amministrazione della madre patria quale preminente funzione educatrice ed informativa potesse svolgere il mezzo cinematografico se affidato a mani esperte. L'occasione per dilatare ulteriormente l'area delle sue esperienze sociali e cinematografiche non venne certo trascurata da Grierson il quale, trasferitosi in Canada, intuì immediatamente l'autentica ragione d'essere di una produzione di stato in un territorio tanto vasto e tanto inconsueto per struttura etnica.

Il Paese (il vocabolo indiano *canada* significa capanne), seppure ancora disponibile per certi aspetti all'avventura e all'esplorazione, aveva ormai assunto una precisa fisionomia moderna, ed una struttura tecnico-industriale, che così profondamente lo differenziavano da quell'immensa landa desolata punteggiata di rozze capanne Athapaski e Algonchini o usacchiata dai « pochi iugeri di neve » di cui scrisse Voltaire. Ma il complesso problema canadese continuava a sussistere: quello di una maggioranza anglosassone e di una forte minoranza francese (con due lingue ufficiali ed un netto dualismo religioso); quello della sempre più pressante influenza nordamericana (di natura economico-sociale), che agisce secondo l'asse sud-nord mentre quella europea (di natura storica) si svolge da est ad ovest; quello delle grosse comunità immigrate; quello del vecchio spirito di frontiera alimentato dal potente fascino del « grande nord »; quello delle superstiti tribù indiane; quello, infine, comunque determinante, di solitudini inesplorate.

Grierson comprese che un paese siffatto, esteso quanta tutta l'Europa e popolato da poco più di 12 milioni di abitanti (1940), doveva necessariamente affidare al cinema un delicato compito sociale e politico. Doveva aiutare i canadesi a conoscersi l'un l'altro,

servendosi di una infinita gamma di sfumature necessaria ai tanti gruppi immigrati; indicare e tentare di rimuovere pregiudizi e superstizioni; sollecitare una profonda discussione dei problemi comuni, senza distinzione di razza, culto e tradizioni; doveva, infine, contribuire a proiettare una esatta immagine del Canada al resto del mondo, così da favorire una immigrazione indispensabile su vasta scala.

Un programma, dunque, tra i più ambiziosi, ma anche tra i più solleticanti per un uomo di cinema che, al pari di Grierson, aveva instancabilmente affermato le qualità democratiche e civili del nuovo *media* di informazione. La già vastissima opera da lui svolta in Gran Bretagna per guidare l'attenzione pubblica sui tanti aspetti della vita associativa (da quelli dell'inurbanamento a quelli scolastici, da quelli del risparmio a quelli delle condizioni igienico-sanitarie degli affollati quartieri operai suburbani) poteva, al massimo, servirgli di traccia, di generale indicazione, ché, confrontata alle precedenti esperienze, la mole del nuovo impegno aveva dimensioni gigantesche.

Per svolgere il suo programma Grierson raccolse in Canada alcuni suoi collaboratori britannici (Raymond Spottiswoode, Stanley Hawes, Stuart Legg, Norman MacLaren) e si servì pure di occasionali contributi di artisti stranieri: Joris Ivens, Boris Kaufman, Alexandre Alexeieff. Ma gli avvenimenti bruciarono in un sol giorno le entusiastiche premesse. Il secondo conflitto costrinse infatti l'équipe del « NFB » in tutt'altra direzione, anche se lasciò spazio per iniziative che gettarono il seme di una futura attività.

Stuart Legg, che già nel '39 — con *The Case of Charlie Gordon* — aveva affrontato di petto il problema dell'istruzione professionale dei giovani cresciuti nel periodo della depressione economica, negli anni di guerra ebbe affidata la direzione di una serie bimensile, *The World in Action,* che combinava assieme materiale di repertorio, pezzi di attualità e servizi girati per l'occasione. Un « genere » che s'apparentava con le sperimentazioni dello Dziga Vertov di vent'anni prima e con quelle più prossime di Louis de Rochemont, interamente devoto all'originale giornalismo cinematografico del suo *March of Time.*

Nella dosata combinazione di istanze sociali, così nettamente affermate dal documentarismo britannico, con l'urgenza di informazione richiesta dal fronte interno, Legg trovò la giusta misura cronistica. In breve, *The World in Action* ebbe larghissima diffusione

nell'area alleata sia per la vitalità con cui accostava e discuteva i problemi (il nazionalismo asiatico, l'integrazione dello sviluppo industriale, la difficoltà di rifornimenti alimentari, la battaglia dell'Atlantico, ecc.), sia per la lucidità e l'obiettività con cui anche i temi più scottanti erano offerti al dibattito pubblico. Tra i 35 film della serie prodotti tra il '42 ed il '46 alcuni titoli di esempio: *Churchill's Island* (1941), *The Mask of Nippon* (1942), *Inside Fighting Russia* (1942), *The Gates of Italy* (1943), *Global Air Routes* (1944), *Target-Berlin* (1944) e *Now the Peace* (1945).

Con la fine del conflitto, mentre si temeva una riduzione nella attività del « NFB » e quindi una notevole dilazione nella realizzazione dell'organico programma di Grierson, tre fondamentali fattori contribuirono a dare nuove energie alla già maturata adolescenza del cinema canadese. Anzi tutto, la decisione del Governo di ampliare ulteriormente l'attività, favorendo la completa realizzazione del progetto Grierson per la produzione « of information films in the public interest ». Poi, il consolidamento di una vasta rete distributiva — non commerciale, a 16 mm. — che consentiva di raggiungere milioni di cittadini anche nelle più lontane comunità isolate. Infine, l'avvento della televisione con la conseguente necessità di sempre nuovi programmi « filmati ».

Sui tavoli del « NFB » cominciarono così ad accumularsi gli argomenti da dibattere. E non può dirsi che esistesse censura per particolari analisi. Purché, naturalmente, mostrassero solidi motivi di interesse per tutta la comunità e non per una ristretta porzione. Nei giorni del dopoguerra, infatti, prende l'avvio — e sarà opportuno sottolinearlo — una produzione che emblemizza una ancor più decisa presa di contatto degli uomini del « NFB » con il pubblico. E se questo è scovato nelle più lontane *farms,* nei piccoli centri, nei villaggi tagliati fuori dallo spettacolo di massa, è logico che il dialogo tra autori e spettatori sia impostato sulla concretezza, sulla utilità e sulla responsabilità.

L'esperienza di una serie curata durante gli anni di guerra, *Canada Carries On,* per un complesso di 70 titoli, è di guida nei primi passi di questo momento di passaggio, cui si dovranno naturalmente adeguare uomini e strumenti. Ma è l'opera di accostamento al pubblico che si rende più difficile, proprio perché è finito di esistere il fronte unico degli anni di guerra.

In qualche anno il « NFB » si ristruttura completamente e pone le basi per quella successiva fase di sviluppo (economico e sociale)

che prenderà l'avvio nel 1953 con la realizzazione di *Paul Tomkowicz, Street-Railway Switchman* di Roman Kroitor. Prima di questa svolta sono maturate parecchie iniziative e due di esse meritano una particolare citazione per le evidenti intenzioni sociali o per il riconoscibile impegno volto a sollecitare l'interesse di un uditorio non specializzato verso tradizioni autoctone: la serie di film sull'igiene mentale, curata da Stanley Jackson e Robert Anderson, e quella — iniziata già nel 1941 — sulla vita e le opere dei principali artisti canadesi.

Tra queste due direttrici v'è il fitto mosaico di tanti documentari che — magari ancora in forma discontinua e non sufficientemente matura — hanno accostato le immagini più contrastanti della grande comunità canadese, i riverberi di una società giovane che soltanto dalla pacifica coesistenza pretende gli stimoli per l'aggiornamento sulla falsariga di altre grandi comunità nazionali, sempre mantenendo intatti i legami con un passato, amato in questa terra forse più che in qualsiasi altra.

Paul Tomkowicz inaugura, quindi, nel 1953, una nuova stagione. I segni saranno quelli che via via andremo a scoprire riunendo le diverse opere, ma una sommaria indicazione possiamo passarla al lettore perché meglio possa intendere lo sforzo che il « NFB » ha compiuto per porsi in una misura ancor più consistente e convincente al servizio della comunità. S'è detto dei diversi gruppi etnici, delle influenze esercitate sul paese da fenomeni extranazionali, della singolare configurazione geografica del Canada. Quelli del « NFB » intendono insistere con maggiore approfondimento in questi temi di grande impegno e non v'è che una via da seguire: scendere ancor più tra la gente minuta, infiltrarsi nelle ore quotidiane grandi o piccole emozioni, muoversi tra la folla anonima delle metropoli, della cittadina agricola, della zona industriale, della *farm,* della « riserva ». Ed è la televisione, per altro verso, che agevola questo significante proposito di rilevazione minuziosa. Per necessità televisive gli uomini del « NFB » debbono infatti darsi nuovi strumenti che consentano il contatto immediato, la registrazione diretta, la « scoperta » di una realtà mentre si trasforma. Nascono — ormai tutti lo sanno — le attrezzature « leggere », i microfoni direzionali, i microfoni-cravatta, i piccoli aggeggi che consentono di truccare gli apparecchi per mantenere al massimo spon-

tanea la ripresa o l'intervista. E nascerà così il « candid-eye » (l'occhio candido) del cinema canadese.

Se in ambito televisivo il contributo del « NFB » si sostanzia, per i primi tempi, in una serie di saggi filmici di mezz'ora (prodotti da Nicholas Balla, Ronald Dick, Douglas Tunstell e William Weintraub) che riprendono la civile tradizione di *World in Action*, ponendo sotto la lente vitali problemi del nostro tempo, esaminati nella diversa prospettiva politica e sociologica, in campo cinematografico le iniziative si moltiplicano. A fianco della serie di film che Morten Parker dedica al complesso fenomeno del movimento operaio (la nascita dei sindacati, la loro evoluzione, i loro rapporti con gli imprenditori, ecc.), si pongono quelli che Frank Spiller e René Jodoin riservano al problema dell'istruzione professionale e ad un aggiornamento divulgativo delle moderne tecniche di lavoro, od ancora quelli che Gudrun Parker incentra sui differenti volti del mondo dell'adolescenza.

Ed il « NFB » ha grossi problemi da risolvere in questa sua opera di divulgazione e di puntualizzazione. È stretto, da un lato, dall'indirizzo prevalentemente umanistico delle scuole « francesi » (tenacemente ancorate alle garanzie concesse dal Quebec Act del 1774) e, dall'altro, da quello scientifico-tecnico delle scuole « inglesi ». La lingua non è elemento di opposizione — i film del « NFB » vengono editati in doppia versione — ma esiste l'antitesi di due diverse concezioni di vita, che trovano precisa rispondenza nella contrapposizione dell'*habitant* (contadino nato, ostinatamente radicato nella vecchia Europa latina e cattolica) con il *farmer* (contadino d'occasione legato al mito nordamericano dello *standard of living,* protestante e ben disposto ad integrarsi), e mantengono inalterata la differente *weltanshaunung* anche nell'ambiente della città.

Vediamo, dunque, quali sono le ragioni che portano a considerare *Paul Tomkowicz* — pure sulla scorta delle dichiarazioni di alcuni autori del « NFB », Jutra e Bobet, per esempio — come una pietra d'angolo della evoluzione del cinema canadese. Anzi tutto, la scelta del personaggio: un uomo sconosciuto e senza gloria (un anziano pulitore di rotaie, giunto ai limiti della pensione, che lavora di notte); quindi, il fatto che si tratta di un immigrato: un polacco il quale si esprime in un inglese approssimativo, il che conferisce alla parlata una intonazione istintivamente sincera. Sotto altro profilo, seppure la « camera » sia ancora impacciata nei movimenti, il film rappresenta il primo tentativo di accostamento *diretto* di un

personaggio. Kroitor sa cavare dalla confessione del vecchio operaio splendidi momenti di verità (scriveranno Rouch e Jutra che il *cinéma-vérité* nasce da questo singolare ritratto) che consentono di ricostruire non tanto un caso privato, trascorso nell'ombra e nel disagio, quanto piuttosto una vicenda di ben più ampie proporzioni che riunisce in sé le fatiche, gli interrogativi, i timori, le lacerazioni di moltissimi individui che come Tomkowicz hanno credito nel mitico Canada. E tra le righe del dialogo, Kroitor fa incalzare altri problemi della comunità: quello delle pensioni, dei salari, della tecnicizzazione, della riqualificazione operaia. Un profilo, dunque, che chiarisce in maniera inequivocabile quali dovranno essere gli intenti della serie (« Faces of Canada ») di cui costituisce il primo capitolo, e che appropriatamente apre la nuova stagione del « NFB ».

Con *Corral* l'obiettivo si sposta dalla città alle *farms* ed il protagonista, un domatore di cavalli, appartiene a quella caratteristica tipologia avventurosa e solitaria di tanta gente inoltratasi nel nord sconfinato del Canada. Per la prima volta è usata la camera a mano ed i risultati sono quelli di una straordinaria vivacità di riprese. Pur se, a tratti, si rivela « costruito », il film non manca certamente di una insolita carica di verità: un rèportage che tiene sì sott'occhio lo spettacolo (la fotografia di Koenig ha momenti di magica raffinatezza ed il commento di chitarra di Eldon Rathburn li sottolinea con note struggenti), ma che racchiude un discorso di raggio più esteso. È l'aggancio, cioè, per una più vasta tematica che deve affrontare un aspetto particolarmente importante della comunità canadese: quello della civiltà rurale, nettamente distinta dal crinale delle origini. Le diversificazioni, seppure schematizzabili nella contrapposizione *habitant-farmer,* hanno profonde radici e coinvolgono non pochi lati della vita associativa. È l'andamento stesso di questi gruppi che si distanzia nettamente e che, di conseguenza, porta a frizioni ed incomprensioni non di scarso conto.

Le diverse équipes del « NFB » comprendono che questo è uno dei grandi soggetti da trattare in tutte le sue delicate implicazioni. Non è sufficiente ritrarre la giornata di queste comunità (appartengano esse al ceppo francese od a quello anglosassone), è necessario entrare dentro certe pieghe nascoste, aprire la scorza di tradizioni tramandate da generazioni, isolandone certi segni per poterne comprendere più a fondo gli autentici significati. *The Shepherd* di Julian Biggs (1955), *City of Gold* di Colin Low e Wolf Koenig, *The Days of Whisky Gap* di Colin Low (1961), per

esemplificare con alcuni titoli, tentano appunto — sotto diverse angolazioni e con dissimile punto d'avvio — una estesa dialettica sulla condizione contadina e sulle molte correlazioni (del passato o del presente) che la legano al generale profilo storico e sociologico della nascita di una nazione.

Con *Blood and Fire* di Terence Macartney-Filgate, nel 1958, la scuola canadese compie una ulteriore evoluzione verso un sempre più consistente affrancamento dal mezzo tecnico. Il movimento del « candid-eye » nasce appunto da questa singolare esperienza tesa a scoprire il connettivo di una congregazione: quella degli appartenenti all'Esercito della Salvezza. Non è facile sostituire i luoghi comuni o certi stereotipi legati a questo movimento assistenziale tipicamente anglosassone, né è agevole introdursi con la « camera » tra le due parti (i missionari e gli assistiti), ché diaframmi quasi invalicabili s'oppongono al ricercatore: la barriera delle difese psicologiche, i blocchi mentali sono baluardi privati opposti ad una analisi che vorrebbe scendere in profondità alla ricerca delle motivazioni che hanno portato gli uomini dall'una o dall'altra parte. Un mondo, quindi, quanto mai ostico a lasciarsi aprire all'indagine, che il regista ha saputo comunque illuminare per grandi linee con uno scrupolo sensibile e con lo scarto di facili effetti. È sopra tutto apprezzabile il grande rispetto umano con cui gli autori hanno lavorato « sugli » uomini e tanto più è meritevole il loro impegno proprio perché — sotto il profilo tecnico — hanno tentato ogni possibile artificio pur di agire all'« interno » delle cose e dei fatti.

Che i responsabili del « NFB » vantino particolarmente questa produzione è in tutto comprensibile e non è sola giustificazione il fatto che a questo primo tentativo altre più mature prove siano seguite.

Abbiamo già avuto occasione di ribadire che quello canadese è un cinema « della comunità ». Ce lo confermano parecchi titoli che hanno accostato gruppi od ambienti dotati di « eccezionali » segni identificanti. Per cogliere qualche esempio tra i tanti: *The Little Sisters* di Pierre Patry (1959) su un gruppo di suore di clausura, *La vieil âge* di Gilles Groulx e Jacques Giraldeau (1962) sul complesso tema della vecchiaia, *Golden Gloves* di Gilles Groulx (1961) sull'ambiente del pugilato dilettantistico. In ognuna di queste inchieste — ed ovviamente nelle moltissime che trascuriamo — si ritrovano sempre note ed appunti per l'ulteriore sviluppo d'indagine, a premessa cioè di un approfondimento di motivi che non si

debbono esaurire nel breve spazio di un « servizio », proprio perché questo già testimonia ampiamente intenzioni oltre il rotocalco o il *digest*. È l'interminata storia dell'uomo che, immagine su immagine, si avvicenda dinnanzi agli spettatori e per ognuno apre uno spazio di riflessione, un certo « quid » non distrattamente lasciato tra le righe, ma volutamente inserito, per sollecitare la responsabilità privata ad intramarsi più solidamente nel tessuto comunitario.

Esistono poi i personaggi tipici, gli ultimi mohicani di una generazione che ha vissuto la esaltante adolescenza di un paese in formazione. *L'homme du lac* di Raymond Garceau (1962) piuttosto che *Telesphore Légaré, garde-pêche* di Gilles Groulx (1959), per ricordare i primi due esempi che vengono alla memoria, riportano puntualmente sullo schermo questi protagonisti dimenticati. Uomini che da decine d'anni vivono ormai isolati nel loro ristretto mondo, convinti della assoluta necessità di non abbandonarlo per sopravvivere. Quelli del « NFB » li raggiungono, li analizzano, li interrogano, li riportano — giorno dopo giorno — sulla pellicola e sul nastro magnetico. Senza segno di prevaricazione; né del gusto malsano del « colpo » giornalistico, né del tradimento spettacolare di eccezionalizzare il personaggio. Gli uomini, i superstiti del tempo perduto, porgono solo l'aggancio dei ricordi che le nuove generazioni non debbono ignorare; servono a tenere presente quella convinzione « nazionale », quel fronte unico a cui resta necessariamente di cementare i molti gruppi isolati. E nessuno può sentirsi straniero in questa storia per immagini che raccoglie, con civile rispetto, le testimonianze ed i pochi segni restanti di una grande vicenda avventurosa che è il ceppo di tutti.

Dire del passato è citare in causa i primi abitanti del Canada: gli indiani oggi raccolti in « riserve » i quali ancora vestono, in particolari occasioni, i loro abiti per la Leica dei turisti. Anche a questa mnoranza (sono oggi poco più di 160.000) le équipes del « NFB » hanno riservato spazio della loro attività. Uscendo dall'iconografia spettacolare di Hollywood e delle sue succursali, gli Irochesi ed i loro fratelli « rossi » non sono gli abituali selvaggi di tanto cinema western, né fenomeni da guardare con curiosità bianca. Ne dànno testimonianza parecchi documentari impegnati a ripercorrere storicamente la vicenda di queste tribù e le sue lacerazioni a contatto con la civiltà francese o anglosassone. *Circle of Sun* di Colin Low (1961) è uno dei documenti più rispettosi ed obiettivi sull'argomento, ma se ne potrebbero menzionare altri avendo

tutti insieme contribuito a scardinare palesi interessate distorsioni. Altrettanto onesta l'opera demistificatoria condotta dal « NFB » a proposito dell'esotismo della terra delle ombre lunghe. Ai miti alimentati dalla produzione hollywoodiana con i suoi seriali *Eskimi,* il « NFB » s'è opposto con alcune affettuose indagini che — al pari di *The Living Stone* di John Feeney (1958) — hanno con intelligenza accostato questa severa minoranza, ponendone in luce non soltanto certe caratteristiche singolari o comunque « sorprendenti », ma pure una serie di aspetti non appariscenti ma insostituibili per una esatta conoscenza etnologica.

Minoranze, personaggi, ambienti tipici, modi di vivere. Esiste un volto cinematografico dei canadesi considerati non separatamente, ma come unica entità? Senza dubbio, e potrebbe servirci di guida il divertente ed umoroso *Quebec-USA, ou l'invasion pacifique* di Claude Jutra e Michel Brault (1962). Senza ignorare certi azzeccati colpi d'obiettivo di *Bientôt Noël* di Dufaux, Macartney-Filgate, Jackson e Koenig. Due film, questi, che per differenti aspetti si staccano nettamente dal nobile intento sociologico del « NFB », ma che traducono egualmente, ed in segni quanto mai decifrabili, una certa porzione della realtà canadese. Per parte nostra avanzeremmo l'ipotesi che la rilevano meglio forse di altri documenti più arcigni e squadrati. Proprio in questo dialogare sufficientemente spregiudicato, nello sfiorare gli uomini e le cose in momenti non usuali (nel primo la cartina di tornasole è un gruppo di turisti statunitensi, nel secondo la vigilia del Natale) il profilo della comunità salta fuori con maggiore stacco di particolari. Il ritratto è più definito e completo perché riporta anche annotazioni non volute: note di viaggio che noi — dall'esterno — abbiamo a disposizione da intendere e valutare.

Scontate le costanti democratiche, civilissime, di una società che si regge su sperimentate regole di convivenza, affiorano allora anche altre componenti, non celate nel resto della produzione ma in questi due reportages più scontornate, più a vivo. Un mondo provinciale opaco, legato così spesso alla tradizione ma pure al conformismo; un mondo che per non staccarsi dai vincoli del passato rinuncia talvolta caparbiamente ad aggiornarsi, pur se stretto sempre più dappresso da una tecnica perfezionatissima ed onnipresente. Una civiltà asettica, sterilizzata, docile suddita della dittatura dei consumi. Su tutto l'odiosa-amata influenza nordamericana che ha le armi per smuovere dall'attaccamento carnale, quasi patologico, per

ciò che non è più. Un egocentrico mondo di adulti che vorrebbe assegnare ai giovani uno spazio circoscritto e si direbbe non voglia difendersi dai loro problemi. E su ogni gesto una patina di puritanesimo; il senso del peccato sempre dietro l'angolo è vegliato da un istinto irrazionale che spinge a velare slanci, passioni, confessioni e strappi. Un perfettissimo laboratorio, invidiabile soltanto per la sua dotazione tecnico-scientifica. Ma i giovani — Kezich e Castello ce ne hanno dato testimonianza — giustamente si sono ribellati ed hanno rifiutato uno standard che rischiava la totale estraniazione.

Il nostro panorama non sarebbe completo — pure nella sua sommarietà — se non facessimo cenno (d'altro canto come è stato a Firenze per la « personale » ricordata) del settore indipendente che svolge da anni la sua attività a fianco di quello statale. A parte la « Crawley Films » di Ottawa (di cui conosciamo una interessante testimonianza sugli indiani Montagnais, *Attiuk* di Pierre Perrault e René Bonnière, 1960) e qualche altro produttore isolato, l'interesse di questo settore s'incentra sul lavoro del « Vancouver CBC Film Unit », un centro televisivo e cinematografico che opera dal dicembre 1953. Con uno staff che si è andato gradatamente ingrossando (conta oggi 25 collaboratori contro i 3 dell'esordio) e seguendo una politica legata principalmente alle necessità televisive, questo Centro ha messo assieme un certo numero di opere che, in qualche modo, s'oppongono al tradizionale « lindore » della produzione del «NFB ». Una opposizione, s'intende, mediata da una immancabile pacatezza e dai tanti filtri della tradizione.

S'avverte, comunque, un certo piglio deciso, una intenzione che ha scatti bruschi, un andamento che scantona di frequente dal sentiero levigato del « NFB ». Ed anche la scelta degli argomenti — almeno per le opere a nostra conoscenza — denuncia una politica meno conformistica. *Skidrow* (1956) ci introduce nel quartiere senza speranza degli alcoolizzati (« un cinéma-vérité avant la lettre », come scrisse Jutra), *The Buffalo Hunters* (1960) racconta di certi « safari » al bisonte compiuti dai cacciatori ricchi per l'ambizione di un trofeo, *November Ranch* (1961) descrive il lungo inverno sugli immensi pascoli, stagione che per i braccianti indiani è la più dura a sopportare.

Se è certo che non è possibile impostare un fondato esame critico su un così ristretto numero di opere, non è neppure pensabile che soltanto il caso abbia favorito la presentazione degli unici

esempi impegnati della produzione di Vancouver. E, d'altro canto, nei suoi documenti esposti a Firenze si ritrovano costanti comuni, un pari svincolo della forma raffinata a vantaggio di un patto più stretto con la realtà, che è poi peculiare interesse per l'altra faccia della luna.

Tutto ciò ci conforta. La « scoperta » di questa scuola è stata per noi motivo di plausibile sorpresa, ma, al di là del collezionismo « professionale », ci ha colpito il fatto che anche in uno dei pochissimi paesi che possono vantare i meriti di una produzione statale al servizio di tutti esistono centri operativi ricchi di fermenti e di energie autoctone. Questo è un segno convincente della mai stanca lotta per l'affermazione di una libertà.

Filmografia essenziale del cinema canadese

1928 **CARRY ON SERGEANT** di Bruce Bairnsfather (LM.)

1932 **RHAPSODY IN TWO LANGUAGES*** di Gordon Sparling (serie « Canadian Cameo »).

GREY OWL'S LITTLE BROTHER di Gordon Sparling (serie « Canadian Cameo »).

1935 **ACADIAN SPRING SONG** di Gordon Sparling (« Canadian Cameo »).

1937 **LEST WE FORGET** regia collettiva (LM. di montaggio).

1938 **HERITAGE** di Booth Scott (LM. di montaggio).

1939 **THE CASE OF CHARLIE GORDON*** di Stuart Legg (« Canadian Cameo »).

1941 **CHURCHILL'S ISLAND*** di Stuart Legg (serie « The World in Action »).

1942 **THE THOUSAND DAYS** di Gordon Sparling (« Canadian Cameo »).

INSIDE FIGHTING RUSSIA di Stuart Legg (« World in Action »).

THE MASK OF NIPPON di Stuart Legg (« World in Action »).

GEOPOLITIK di Stuart Legg (« World in Action »).

1943 **THE GATES OF ITALY** di Stuart Legg (« World in Action »).

THE WAR FOR MEN'S MIND di Stuart Legg (« World in Action »).

1944 **GLOBAL AIR ROUTES** di Stuart Legg (« World in Action »).

TARGET BERLIN di Stuart Legg (« World in Action »).

1945 **NOW THE PEACE** di Stuart Legg (« World in Action »).

1947 **THE FEELING OF REJECTION / LE BANNIS IMAGINAIRE** di Robert Anderson (NFB).

1948 **THE FEELING OF HOSTILITY / HOSTILITÉ** di Robert Anderson (NFB).

1949 **LE CURE DU VILLAGE** di Richard Jarvis (LM).

ACTION STATIONS di Joris Ivens (NFB) .

INSIDE FRANCE di Stuart Legg (« World in Action »).

WHEN ASIA SPEAKS di Stuart Legg (« World in Action »).

UN HOMME ET SON PECHE di Paul Gury (LM).

SITZMARKS THE SPOT di Gordon Sparling (« Canadian Cameo »).

THE LOON'S NECKLACE di F. R. e Judith Crawley (« Crawley Film »).

NORTH SHORE / LA TERRE DE CAIN di Pierre Pétel (NFB).

1951 **NEWFOUNDLAND SCENE** di F. R. Crawley (« Crawley Film »).

THE LONGHOUSE PEOPLE / LA GRANDE MAISON di Allan Wargon (NFB).

1952 **ETIENNE BRULE, GIBIER DE POTENCE** di Melburn Turner (LM).

THE ROARING GAME di Gordon Sparling (« Canadian Cameo »).

ANGOTI di Douglas Wilkinson (NFB).

1953 **TI-COQ** di René Delacroix (LM).

PAUL TOMKOWICZ* di Roman Kroitor (NFB).

LAND OF THE LONG DAY di Douglas Wilkinson (NFB).

1954 **THE SEASONS** di Christopher Champan (ind.).

CORRAL* di Colin Low (NFB).

SHYNESS di Stanley Jackson (NFB)

1955 **THE SHEPHERD** di Julian Biggs (NFB).

THE DIKES di Roger Blais (NFB).

PIERROT DES BOIS di Claude Jutra (ind.).

1956 **OEDIPUS REX** (dallo spettacolo di Tyrone Guthrie, LM).

SKIDROW* di Allan King (CBC).

JEUNESSES MUSICALES di Claude Jutra (ind.).

1957 **CITY OF GOLD** di Colin Low e Wolf Koenig (NFB).

PEMBERTON VALLEY di Allan King (CBC).

1958 **BLOOD AND FIRE*** di Terence Macartney-Filgate (NFB).

THE LIVING STONE di John Feeney (NFB).

A BIT OF BARK di Ron Kelly (CBC).

PILGRIMAGE di Terence Macartney-Filgate (NFB).

1959 **I WAS A NINETY-POUND WEAKLING*** di Wolf Koenig e Georges Dufaux (NFB).

TELESPHORE LÉGARÉ, GARDE-PÊCHE* di Claude Fournier e Gilles Groulx (NFB).

LES PETITES SOEURS* di Pierre Patry (NFB).

BIENTÔT NOËL* di Dufaux, Macartney-Filgate, Jackson, Koenig (NFB).

LES RAQUETTEURS di Gilles Groulx (NFB).

THE END OF THE LINE di Terence Macartney-Filgate (NFB).

COUNTRY THRESHING di Wolf Koenig (NFB).

GLENN GOULD ON THE RECORD di Roman Kroitor e Wolf Koenig (NFB).

GLENN GOULD OFF THE RECORD di Roman Kroitor e Wolf Koenig (NFB).

FRED BARRY, COMÉDIAN di Claude Jutra (ind.).

FÉLIX LECLERC, TROUBADOUR di Claude Jutra e Michel Brault (ind.).

MICHEL di Gene Lauwrence (CBC).

1960 **THE BACH-BREAKING LEAF** di Terence Macartney-Filgate (NFB).

UNIVERSE di Roman Kroitor e Colin Low (NFB).

ATTIUK* di Pierre Perrault e René Bonnière (Crawley Film).

LES BATEAUX DE NIEGE di Jacques Giraldeau (CBC).

THE RIKISHOW MAN di Allan King (CBC).

CARIBOO RODEO di Arla Saare (CBC).

THE BUFFALO HUNTERS* regia collettiva (CBC).

ANNA LA BONNE di Claude Jutra (ind.).

1961 **THE DAYS OF WHISKY GAP*** di Colin Low (NFB).

GOLDEN GLOVES di Gilles Groulx (NFB).

CIRCLE OF THE SUN / LE SOLEIL PERDU di Colin Low (NFB).

CATTLE RANCH / TÊTES BLANCHES di Guy L. Coté (NFB).

LA LUTTE di C. Fournier, M. Brault, M. Carrière, C. Jutra (NFB).

NOVEMBER RANCH* di Doug Gillingham (CBC).

LA PAUVRÉTÉ* di Michel Régnier (ind.).

DIMANCHE D'AMERIQUE di Gilles Carle (NFB).

THE LIVING MACHINE di Wolf Koenig e Roman Kroitor (NFB).

1962 **LES DIEUX*** di Jacques Godbout e Georges Dufaux (NFB).

QUÉBEC-USA OU L'INVASION PACIFIQUE* di M. Brault e C. Jutra (NFB).

L'HOMME DU LAC* di Raymond Garceau (NFB).

LA VIEIL ÂGE* di Gilles Groulx e Jacques Giraldeau (NFB).

POUR QUELQUES ARPENTS DE NEIGE / STRANGERS FOR THE DAY di George Dufaux e Jacques Godbout (NFB).

SEPTEMBER FIVE AT ST. HENRY di Hubert Aquin (NFB).

LES PETITS ARPENTS di Raymond Garceau (NFB).

LONELY BOY di Wolf Koenig e Roman Kroitor (NFB).

NAHANNI di Nicholas Balla (NFB).

JAPANESE GYMNASTS* di Ain Soodor (CBC).

THE MOST di Gordon Sheppard (ind.).

N.B. – Questa filmografia essenziale è stata compilata riunendo solamente opere di interesse sociologico ed etnografico. Sono stati, quindi, esclusi i film di animazione, i documentari tecnico-scientifici, i documentari di divulgazione e di addestramento professionale. Sono stati, invece, inclusi alcuni lungometraggi (contrassegnati con la sigla « LM. ») che vantaggiosamente possono collegarsi al tema esaminato, per diverse ragioni. Per ogni titolo si è cercato di dare la produzione : NFB = « National Film Board » ; CBC = « Vancouver CBC Film Unit » ; ind. = indipendente. Per la produzione del « NFB », editata in doppia versione, si è preferito il solo titolo inglese quando quello francese non differiva. Nei casi contrari, sono stati ricordati entrambi. I film contrassegnati con asterisco sono quelli esposti a Firenze nella « rassegna retrospettiva » dedicata « alla conoscenza del film canadese di documentazione sociale ».

Per una sommaria bibliografia — oltre a sparsi articoli pubblicati su riviste europee e nordamericane, in particolare su « Cahiers du Cinéma» e su «Cinéma 55/56/57/58/59/60/61/62/63 e 64 » — si annotano :

« Encyclopedia Canadiana » (Ottawa 1958)
« Canadian Film Weekly Yearbook » (Toronto 1951).
« National Film Board Annual Report » (diversi numeri).
e le riviste :
« Séquences » (« Quarterly critical magazine » edito dal 1955).
« Obiectif '61 » (« Monthly critical magazine » edito dal 1960).
« L'Ecran » (« Monthly critical magazine » edito dal 1961).
« Canadian Film Weekly » (« Weekly trade paper » edito dal 1942).

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

I festival dell'estate

I

Cannes: diario di un festival in crisi

Il tema della guerra

Quest'anno a Cannes non è stato presentato nessun film tedesco: il festival ha infatti rifiutato il film della Germania e lo ha fatto ad un momento tale che era ormai troppo tardi per proporne un altro. Si tratta del film di Kurt Hoffmann *Das Haus in der Karpfengasse,* una coproduzione tedesco-cecoslovacca ed uno dei primi film del dopoguerra prodotti dalla Repubblica federale che tratti della persecuzione degli ebrei da parte dei nazisti. Ufficialmente il film è stato rifiutato perché non soddisfa le esigenze del festival. In sede non ufficiale circolano però due voci: si vuole un festival « allegro » e « divertente » e questo film non lo è di certo e (sic!) i tedeschi non avrebbero alcun diritto a produrre un tale film. Intanto se sotto la voce « esigenze » del festival si intendessero criteri artistici, vedendo gli altri film finora presentati si dovrebbe sorridere amaramente. Perché ciò che è stato presentato nel complesso non può esser certo giudicato con criteri artistici.

Per quanto riguarda il secondo possibile motivo del rifiuto del film tedesco, cioè che si vuole un festival « allegro », ebbene anche questo si può assai facilmente controbattere osservando i film presentati; fra quelli della prima settimana, presentati dai paesi più importanti, soggetto prevalente è la guerra: *In Harm's Way* (USA) *T-34* (U.R.S.S.), *La 317ème Section* e (anche se da un punto di vista storico) *Kwaidan.*

E tutte queste guerre che vediamo, moralmente sono considerate ineccepibili, cioè si pone solo il problema del singolo individuo che vi deve partecipare; ma in nessuno di questi film viene posta la domanda sulla responsabilità del singolo per quanto riguarda

la guerra. In *Das Haus in der Karpfengasse* questa domanda viene posta. Ma questo film a Cannes non è stato proiettato.

In Harm's Way (Prima vittoria) di O. Preminger (U.S.A.).

Nel giorno dell'inaugurazione fu presentato il film di Otto Preminger *In Harm's Way* con grande sfarzo in serata di gala, mentre nel pomeriggio 20 attori di Mister Preminger erano giunti a Cannes da Parigi su un aereo straordinario per dare a questo avvenimento la massima pubblicità. Alla fine della proiezione, tuttavia, si ebbe solo un debole applauso, mentre parte del pubblico se ne andava silenziosamente dalle uscite laterali, nonostante fosse apparso sul palcoscenico lo stesso Preminger circondato dalle sue coorti facendo grandi inchini al pubblico.

Questo lavoro sull'attacco giapponese di Pearl Harbour e sulle successive battaglie navali del Pacifico descrive il meraviglioso cameratismo che può nascere in questi momenti di lotta e di pericolo. La guerra passa a sfondo, in primo piano si muovono i « nuovi » amici: John Wayne, Kirk Douglas, Burgess Meredith, Henry Fonda, Dana Andrews e che altro ancora è stato potuto trovare negli « scavi » di Hollywood. Questi amici sono uniti in una specie di compiacente individualismo che a momenti può nuocere alla burocrazia bellica, ma prevale il senso dell'obbedienza che scaturisce dal più profondo dell'animo e alla fine trionfa su tutto. Quanto a Preminger, durante la conferenza stampa gli fu chiesto se un film come questo, che presenta la guerra in modo così piacevole, non potesse essere nocivo particolarmente per le generazioni più giovani che non conoscono la realtà di un conflitto. Preminger rispose che egli non ha girato affatto un film « sulla guerra », ma un film su un gruppo di persone le quali improvvisamente vengono a trovarsi in una situazione insolita per loro e si sforzano di superarla nel migliore modo possibile. E continuò dicendo che non intese fare dei suoi attori degli eroi, perché persino John Wayne, l'ammiraglio, ammette di avere anche lui, qualche volta, paura.

La 317ème Section di P. Schœndorffer (Francia).

Il film di guerra presentato dalla Francia, *La 317ème Section,* tratta delle giornate di Dien Bien Phu e racconta la storia di una sezione dell'esercito francese che deve sgombrare il campo nella giungla e che lentamente ma inesorabilmente viene decimata. Il film è documentaristico, inizia e si conclude con la voce sepolcrale di un annunciatore della radio; durante il film conosciamo nei minimi particolari cosa significa la guerra: una palude sia fisica che morale, sfacelo interiore e esteriore, del corpo e dello spirito; un abbrutimento del singolo e tutto ciò senza mai potersi chiedere

« perché »? Purtroppo neanche il regista Pierre Schoendorffer si è posto questa domanda e il suo film rimane perciò un documento della decadenza umana, senza dare in alcun modo allo spettatore la possibilità di indagare sui motivi più profondi di questa decadenza.

Quindi con questi film di guerra ci si viene ancor sempre a trovare di fronte alla evidenza che la guerra è e rimane uno dei due temi più popolari del cinema. Ma i film più popolari aventi per soggetto la guerra non la criticano né la accusano, si limitano a dire: essa ha i suoi svantaggi. E poi mostrano come questi svantaggi possano essere superati.

T-34 di N. Kourichin e L. Menaker (U.R. SS.).

Ed è spesso il caso di film bellici che difendono dal di fuori tendenze pacifiste. Ci si poteva forse immaginare il contrario dal film russo *T-34* che dal copione risultava come una condanna della guerra? È la storia di un carro armato in fuga sul fronte orientale; un gruppo di soldati russi vogliono sottrarsi a tutto, ma si trovano col loro carro armato in territorio tedesco e diventano volenti o nolenti degli eroi. Nikita Kourichin e Leonid Menaker han voluto qui dimostrare l'inutilità della guerra e con molto sentimento ed espressioni poetiche si dimostra che essa non ha nulla di umano. Ma l'eroe è e rimane la macchina bellica, il carro armato che tutto può (persino spostarsi per giorni e giorni senza combustibile nella Prussia Orientale) e l'uomo il quale in caso di necessità diventa uno strumento della propria società (e la macchina da presa lo riprende dal basso in posa eroica).

Kwaidan di M. Kobayashi (Giappone).

Il Giappone ha presentato due film di guerra: *Onibaba* di Kaneto Shindo, proiettato fuori concorso nella rue d'Antibes, e il film ufficiale *Kwaidan* di Kobayashi, l'autore, nel festival dello scorso anno, dell'eccellente *Harakiri*. *Kwaidan* è in verità un film dell'orrore, perché in alcuni suoi episodi il conflitto è unicamente un pretesto. Ma questo film contiene una delle più belle scene di guerra che io abbia visto negli ultimi anni: una variopinta e stilizzata battaglia navale condotta da cavalieri giapponesi del Medioevo su barche che combattono aspramente uno contro l'altra in un'alba nebbiosa. Tra le varie scene di battaglia sono inserite riproduzioni a colori di gobelins giapponesi che sottolineano ancora una volta quanto di tradizionale ed elegante vi sia nello svolgimento della battaglia. Kobayashi cerca il più possibile di creare una fusione tra il mondo esterno e l'animo dei partecipanti alla battaglia. Lentamente due samurai armati si muovono incontro nella nebbia, la musica orientale sottolinea l'azione, un rumore metallico di spade,

brandelli di abiti svolazzano portati dal vento mattutino, la macchina da presa entra nel conflitto, viene trascinata di qua e di là e ondeggia lasciando dietro di sè due cadaveri, per poi ritornare dallo spettatore. È un pezzo magistrale di tecnica cinematografica.

Onibaba di K. Shindo (Giappone).

Onibaba, invece, è una specie di « Mutter Courage » delle lotte dei samurai. Due donne, madre e figlia, vivono della rapina di samurai smarriti che poi uccidono e la stessa sorte vorrebbero infliggere al scellerato vicino il quale forse è l'assassino del merito dell'una, quindi del figlio dell'altra. Come nella *Donna della sabbia* anche qui lo spazio è ben delimitato da una cornice alquanto ristretta: l'azione ha luogo in una palude coperta dall'erba alta e una radura si allarga tra due capanne e un vecchio pozzo nel quale poco per volta spariscono tutti i personaggi, vittime della propria crudeltà e di quella dei loro simili. Si tratta ancora una volta di un film in cui la guerra appare di sfondo: si vedono unicamente i suoi effetti. Abbrutimento, invidia, perfidia, bestialità, uccisioni. La morte ha qui quasi un ruolo di tranquillizzatrice: unifica in un mondo nel quale tutto scompare. « Giaci qui in pace », dice la vecchia all'ultimo samurai che ha gettato nel pozzo, « perché qui tu hai degli amici ». Shindo mostra la superficie della vita interiore come già ne *L'isola nuda,* in cui illuminava i minimi particolari della vita di ogni giorno; non riconosce alcuna sorta di tabù, e mostra senza giri viziosi l'essenziale. La sua macchina da presa è nuda e diretta, la sua luce, chiara e acuta, illumina tutto con chiarezza e crudezza. Le sue figure sono simboli ma sono piene di vita; con loro noi viviamo in un mondo nel quale, fuori di ogni decorativismo e deformazione, la guerra, in modo crudo e duro, distrugge l'uomo: in senso profondo, dunque, un film *contro* la guerra.

Umorismo della nuova generazione

Gli altri film della prima settimana erano all'insegna dell'umorismo, il che ci fa capire come le più giovani generazioni di cineasti cerchino di ricreare il mondo che ci circonda in un altro modo: con distacco e derisione di se stesso, ma anche con « esprit » e buon gusto. Con cordialità e talento filmistico *Yoyo* (Francia) e *The Knack and How to Get It* (Inghilterra) ci fanno accostare ai problemi della vita di tutti i giorni. Nel primo, osserviamo, con

Yoyo di P. Etaix (Francia).

il protagonista-regista Pierre Etaix, due « clowns » e quindi due generazioni: quella del periodo dell'anteguerra e quella di oggi, e possiamo notare come poco siamo cambiati: siamo sempre vittime della nostra avidità. Etaix usa elementi di Chaplin, Keaton, Fellini e Tati in uno stile originale e piano ma gli manca, come del resto a molti giovani registi degli ultimi anni, quel senso del tempo proprio dei grandi cineasti. I suoi film, e i singoli momenti di essi, sono troppo lunghi.

The Knack di R. Lester (G. B.).

The Knack è un film moderno, forse il migliore dei film ufficiali del festival, in cui Rita Tushingham, nella parte di ingenua appena arrivata nella grande città, viene trascinata da due tipi alla « Beatles » in pazze avventure quotidiane; uno dei due ha troppe ragazze che fanno la coda davanti alla sua porta e l'altro non ne ha nessuna. Il regista Richard Lester (che ha pure girato il film dei « Beatles » *Ye Ye Ye*) ci mostra una Londra nuova, di giovani. Il telaio di un letto occupato da tre eroi, più giù il Tamigi, motociclette che sfrecciano dinnanzi, steccati di legno che liberano lo sguardo su una stanza di soggiorno borghese, una stanza si svuota dei suoi mobili e diventa sempre più bianca. Alla fine ottiene la ragazza il più abile, che ha trovato il trucco. Anche il regista ha trovato il trucco; egli non solo conosce la storia del cinema e la sua tecnica, ma conosce anche la giovane generazione della moderna Londra, e la conosce molto bene. È un film che scaturisce dall'intimo, pieno di fascino.

Les pianos mecaniques (Amori di una calda estate) di J. A. Bardem (Spagna).

Les pianos mecaniques (Amori di una calda estate) di Bardem, girato in Spagna, è un altro film sulla vita moderna: in un villaggio spagnolo di artisti, vivono, amano, dipingono, bevono un gruppo di persone cosmopolite, mentre il « vero amore » (dei quindicenni), romantico e puro, contrasta con il « falso amore » degli adulti. La Spagna stessa, che compare nel film in stupendi colori, risulta a momenti un po' meschina. Tuttavia l'occhio si salva dalle macchinazioni dei protagonisti guardando nell'azzurro orizzonte del paesaggio marino.

Cannes non è una mostra d'arte, è un festival commerciale. Questo deve essere chiaro ad ogni partecipante. Non c'è dunque da meravigliarsi se anche quest'anno come in quelli scorsi i migliori film vengono proiettati non nel « Palais du Festival » ma nei piccoli cinema della rue d'Antibes. *Onibaba* ne è un esempio, altri esempi si possono trovare nei film svedesi, di cui al cinema Majestic

si è vista una buona serie di esempi degli ultimi anni, tale da consentire un bilancio di una produzione nazionale. Qui ci si può veramente riposare dopo orrori di guerra del « Palais ». Nessun film del programma ufficiale raggiunge la maturità di due film di Bo Widerberg visti « fuori festival », neppure *Älskande Par* (Gli amorosi) di Maj Zetterling, che rappresentava la Svezia a Cannes. Si tratta della « Saga dei Forsythe » di una famiglia svedese di fine secolo girata con molto gusto, pazienza e conoscenza letteraria, ricordando molto da vicino i modelli Lagerlöf, Sjömann, Ibsen, Bergman e Charles Dickens.

Älskande Par (Gli amorosi) di M. Zetterling (Svezia).

Film inutili e film buoni

Bisogna riconoscere a Cannes almeno questo: che durante i suoi diciotto anni di vita è riuscito a diventare il festival cinematografico più internazionale. La Croisette non pullula unicamente di stranieri di ogni parte del mondo ma anche di titoli i più strampalati; quest'anno, ad esempio, si possono leggere sui giganteschi cartelloni piazzati sull'intero lungomare i seguenti titoli di film: *Eletbetancoltatott Lany, Tarahumara, Padurea Spinzuratilor, Gorechto Pladne, Pradossia, El Haram, Noite vaizia, Clay, El juego de la oca* e *El renidero*. L'impegno a capire gli strani titoli è l'unica cosa che merita in questi film; la multiforme internazionalità è il loro unico pregio. E sono tutti film presentati al concorso ufficiale, pur non meritando alcuna attenzione. Per combinazione si trova anche qualche buon film. La più bella di queste combinazioni si è verificata nella seconda settimana del Festival con il film cecoslovacco *Obchod na Korze* (t.l.: Specchietto per allodole) di Jan Kadar e Elmar Klos, che tratta un tema piuttosto inedito, la persecuzione degli ebrei in uno stato indipendente che si definiva fascista-cattolico, la Slovacchia durante la guerra. L'interprete femminile, figlia della fondatrice del teatro ebraico di Varsavia, Ida Kaminaka, recita con incomparabile semplicità la parte di una piccola proprietaria terriera, che si prende come aiutante un ariano senza sapere che questi era stato pagato per evitare con la sua presenza la deportazione dell'ebrea. Come nella maggior parte dei film veramente buoni l'azione è soltanto di sfondo e non il contrario; vi è una delicatezza di sentimenti e notevole poesia nella descrizione della piccola città della Slovacchia, piena di sfumature, e tutto uno studio sottile dei

Obchod na Korze (t.l.: Specchietto per le allodole) di J. Kadar e E. Klos (Cecoslovacchia).

sentimenti che mutano nella gente sotto la pressione degli avvenimenti esterni. Non si tratta di un film prodotto con tecniche nuovissime: è fatto molto semplicemente, parla di una donna semplice, un film che racconta tanto dell'uomo di oggi come di quello del passato; e in ciò consiste la sua validità.

Tokyo Olympiades di K. Ichikawa (Giappone).

Un altissimo inno di lode all'Umano ha innalzato il regista giapponese Ichikawa con il suo documentario sui giochi olimpici di Tokyo. Il Comitato Olimpico era stato sul punto di respingere il film, a lui commissionato, perché non parlava abbastanza di sport. Ma il film mostra e parla di sport molto più di quanto non lo abbia fatto alcun altro film fino ad oggi: mostra l'uomo che pratica lo sport, ci fa vedere chi, come e cosa è e mostra come lo sport possa esaltare quanto di più nobile vi sia nell'uomo. Proprio all'opposto dei film di guerra che qui a Cannes si possono vedere quasi quotidianamente al Palais, qui è presentata invece una gara di forze che non ha per scopo la distruzione. In questo senso il film è eccezionale: la gara appare non come confronto con gli altri ma come misura delle proprie capacità e della propria volontà. Ichikawa raggiunge ciò con mezzi veramente cinematografici. Le sue 142 macchine da presa piazzate nei punti più interessanti gli hanno fornito un materiale enorme grazie anche al suo sistema di ripresa del tutto originale: egli rallenta le immagini cogliendo quello che altrimenti non si potrebbe vedere, analizza con macchine da presa sincronizzate la maratona o la staffetta, si concentra su alcune parti del corpo come ad esempio la guancia di un lanciatore di giavellotto mentre si prepara al lancio o il ventre nervosamente contratto di un campione del peso, creando in tal modo una nuovissima immagine ben diversa dall'abituale, un'immagine che ha un valore estetico indubbio.

The Hill (La collina del disonore) di S. Lumet (G. B.).

Tra le pellicole accettabili incluse nel programma principale bisognerebbe ancora nominare *The Hill* (La collina del disonore) di Sidney Lumet, su una colonia di punizione dei militari inglesi nel Medio Oriente. Il protagonista del ciclo di James Bond, Sean Connery, sostiene qui un ruolo drammatico, quello di un detenuto tormentato e ribelle e si rivela quasi un nuovo Clark Gable. Per giorni e intere settimane i soldati ben inquadrati vengono spinti su e giù per una collina artificiale fino a quando uno muore e alcuni si ribellano. Ma è nuovamente un film di guerra nel quale si accusano, sì, i metodi usati, ma senza giudicare l'idea della guerra in sè, che è atavica nello spirito umano.

I film fuori festival

I film non ufficiali di Cannes vengono proiettati talvolta nelle piccole sale del Palais (« Semaine de la critique » e « Presentation des Auteurs ») ed in parte nei cinema della rue d'Antibes. A causa del programma già sovraccarico (come minimo 5 o 6 film ad ogni ora del giorno) era impossibile vedere anche solo una parte dei film presentati « hors festival », ma a mio giudizio i migliori film « non ufficiali » sono stati i seguenti.

Le Bonheur di A. Varda (Francia).

Le Bonheur di Agnès Varda (Francia), forse il film più bello del festival: la storia di un falegname francese, di sua moglie, dei bambini e della sua amante. Un film dai colori vivi, pieno di vita e di spirito, che si stacca dal genere tradizionale. Quest'opera della Varda non è stata ben capita da alcuni, che l'hanno tacciata di ingenuità: mentre questo film è uno specchio diretto della vita, pieno di gioia, insomma una pellicola piacevole, ma non evasiva.

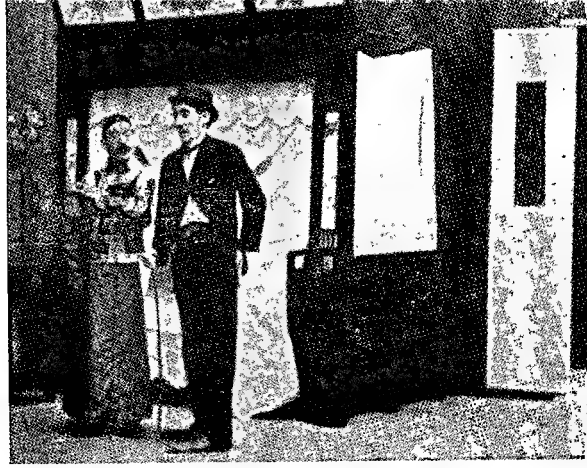
Paris vu par... (Francia).

Paris vu par... di Chabrol, Douchet, Godard, Pollet, Rohmer e Rouch (ognuno dei quali ha filmato un episodio) è anche un canto d'amore a Parigi, alla sua vita quotidiana e ai pregi e alle debolezze di alcuni suoi abitanti. Una ragazza scambia le buste di due lettere d'amore spedite contemporaneamente, o una giovane coppia si bisticcia senza fine; una prostituta si rivela più umana del suo cliente; le avventure amorose di una studentessa americana di storia dell'arte. Un film pieno di umore, cordialità e gusto dell'osservazione.

Mystère Koumiko di Ch. Marker (Francia).

Mystère Koumiko è un documentario di Chris Marker sul Giappone, a colori tenui e delicati, commentato dalla voce di una ragazza giapponese che risponde a delle domande. È un'introduzione ad un Giappone che il turista non vede spesso: il vero Giappone. Marker filma strade, case, uomini e mentre ci mostra ciò che vede chiede alla sua protagonista che significhi tutto ciò e così noi scopriamo il Giappone con lui dall'insieme delle sue immagini e dalle risposte della ragazza. E una scoperta senza uguali e le domande sono poste in modo intelligente. « Che significa la *violenza* per i Giapponesi? » « Essa è semplicemente un lato della vita di tutti i giorni ».

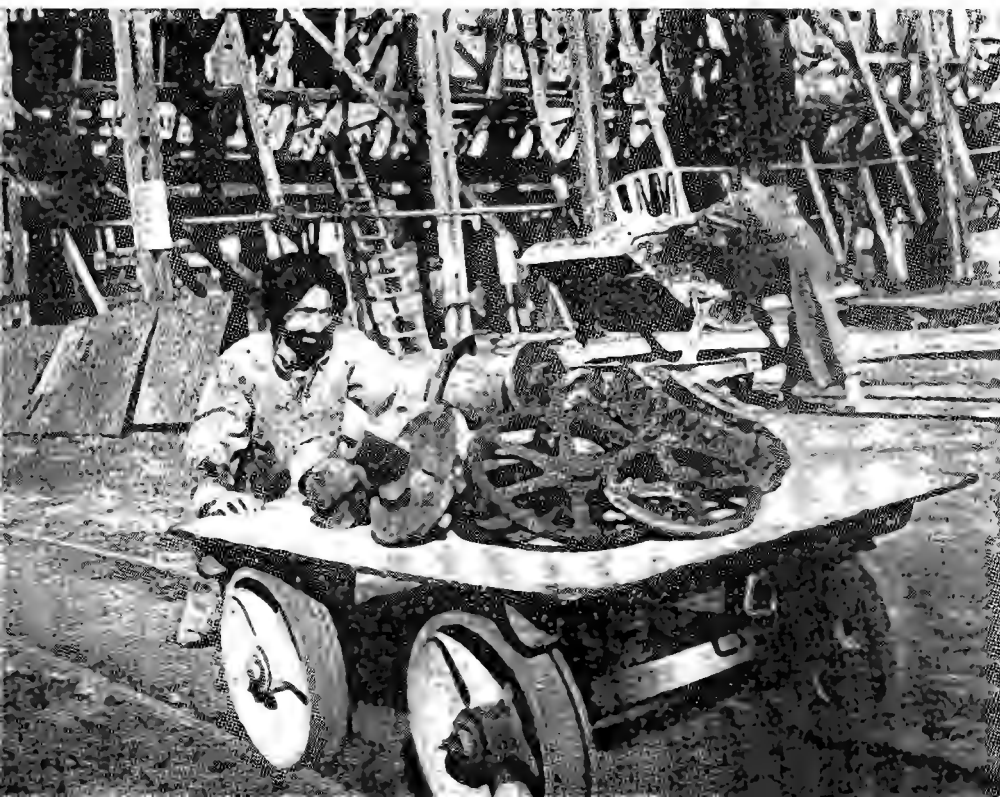
Immagini del cinema cinese

Un'inquadratura di *Figlie della Cina* (t.l.) di Ling Tse-fang (1949), ambientato nella Cina del '36.

(*A sinistra*): Un numero dell'Opera di Pechino nel primo esperimento di film cinese (1905) realizzato da Rhen Ching-Feng. - (*Sopra*): Un curioso documento dell'imitazione del cinema americano: l'attore inglese Richard Bear rifà Chaplin in *Charlot viaggia in Cina* (1922) di Chang Cheng-ch'iü.

Un'inquadratura de *Il nipote salva il nonno* (t.l.) di Chang Shih-ch'üan (1923).

(*Sopra*): Un'inquadratura di *Andare verso il popolo* (t.l.) diretto e prodotto dal drammaturgo Tien Han (1926). - (*A sinistra*): Un esempio di dramma contadino, *I bachi da seta in primavera* (t.l.) di Ch'en Pu-Kao (1933), dal racconto di Mao Tun.

(*Sopra*): Un'inquadratura de *Il mattino della città* (t.l.) di T'sai T'zu-shen (1933). - (*Sotto*): Da *La strada* (t.l.) scritto e diretto da Sun Yü (1934).

(*A destra*): Un'inquadratura de *La canzone del pescatore* (t.l.) di T'sai T'zu-shen (1934), premiato al Festival di Mosca del 1935. Fu il primo film cinese ad ottenere un riconoscimento ad un festival internazionale. - (*Sotto*): Un'inquadratura de *La rovina di due giovani* (t.l.) diretto e interpretato da Yüan Mu-chih (1934)

(*Sopra*): Un ambiente borghese ne *La strenna* (t.l.) di Hsia Yen (1936), il cui spunto — un dollaro che passa di mano in mano dando luogo a vari episodi — ricorda quelli di alcuni film hollywoodiani.

(*Sopra e sotto*): Due inquadrature del documentario lungometraggio *The Four Hundred Millions* (1938-39) di Joris Ivens, girato in Cina per una prod. statunitense.

(*A sinistra*): La popolare attrice Pai Yang in *Crocevia* (t.l.), scritto e diretto da Shen Hsi-lin (1937).

(*In alto a sinistra*): La guerra cino-giapponese scoppiata nel '37 provoca lo sviluppo del film bellico. Uno dei primi è *Sangue ardente* (t.l.) del 1938. - (*In alto a destra*): Chang Juei-fang nel film mancese *Sul fiume Sun Hua* (t.l.) diretto dall'attore Chin Shan (1947) ambientato in Manciuria durante l'occupazione nipponica (1931-37). - (*Sopra*): Un'inquadratura di *Ottomila li di nuvole e di luna* (t.l.) di She Tung-shan (1947), d'ambiente teatrale. - (*A destra, sopra*): Da *Le acque primaverili scorrono verso Oriente*, 1° episodio: *Prima e dopo l'alba* (t.l.), di T'sai T'zu-shen e Chen Chün-li (1947). - (*A destra, sotto*): Dal 2° episodio dello stesso film: *Otto anni di vagabondaggio.*

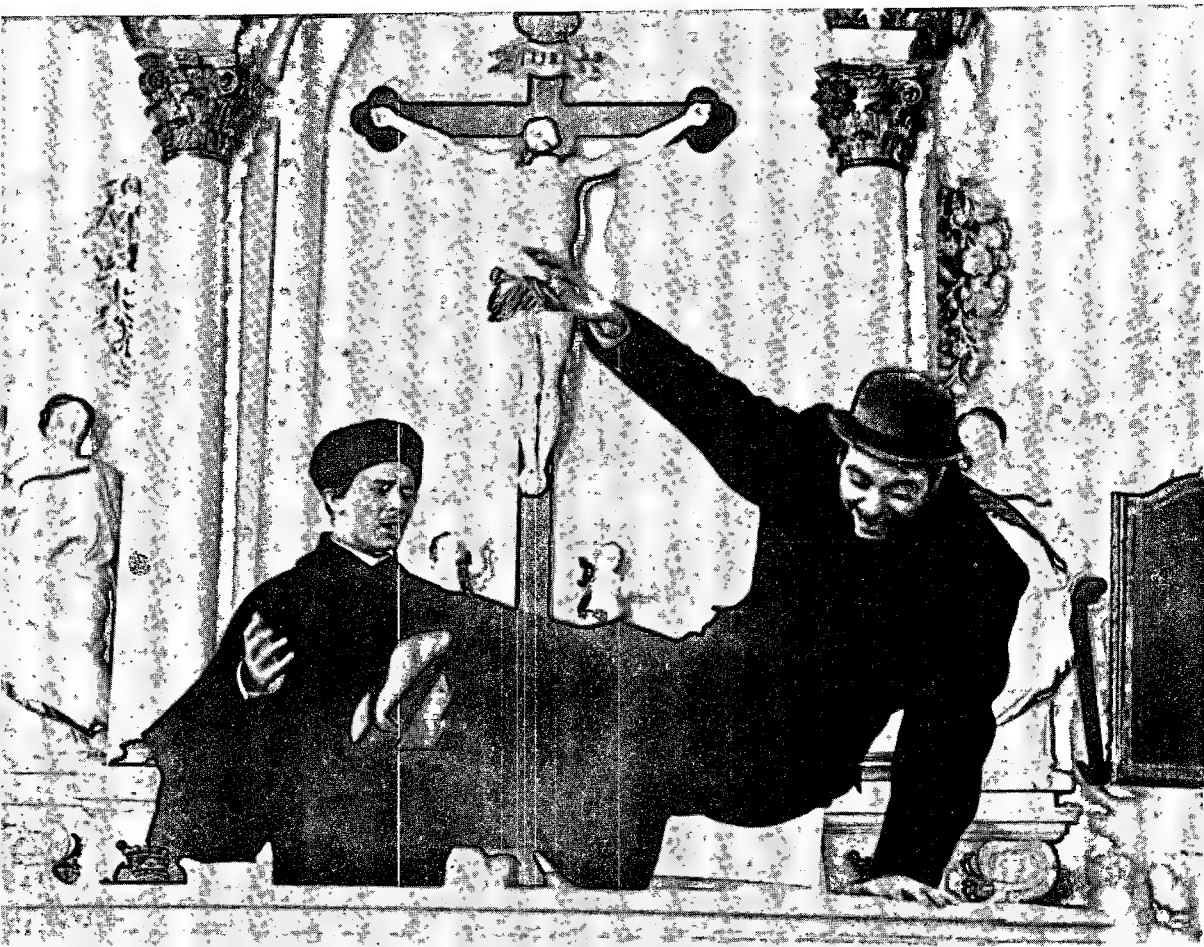
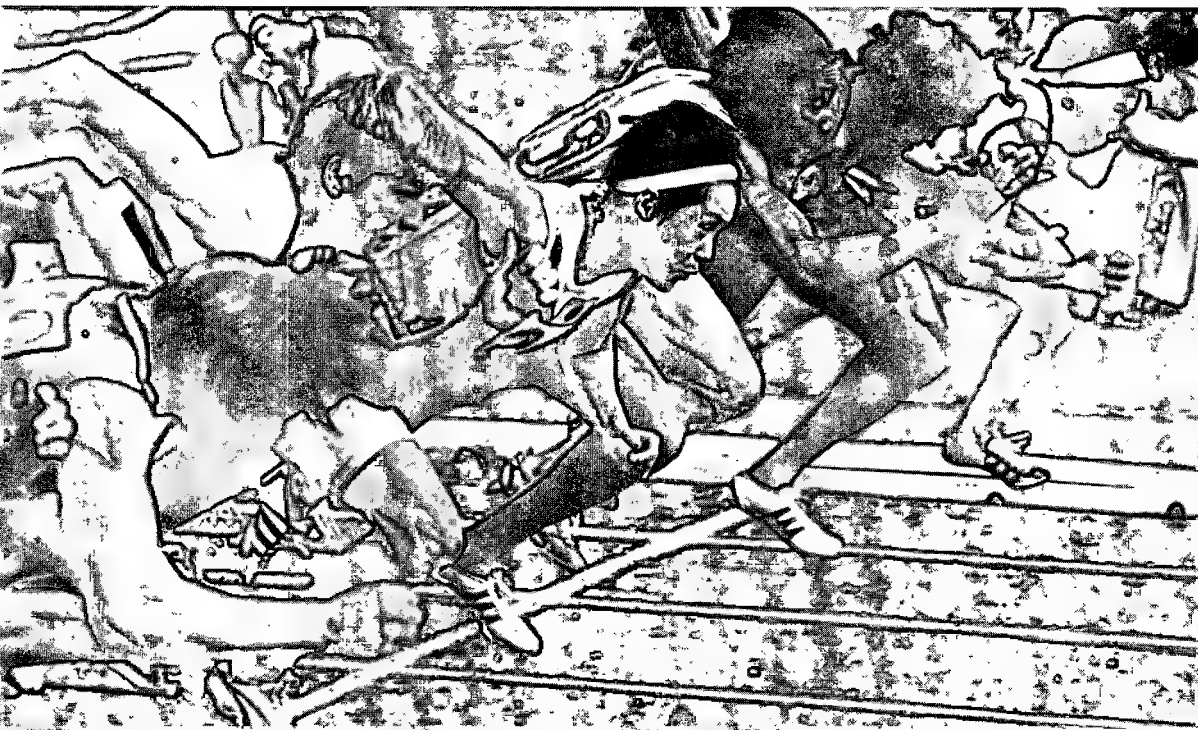
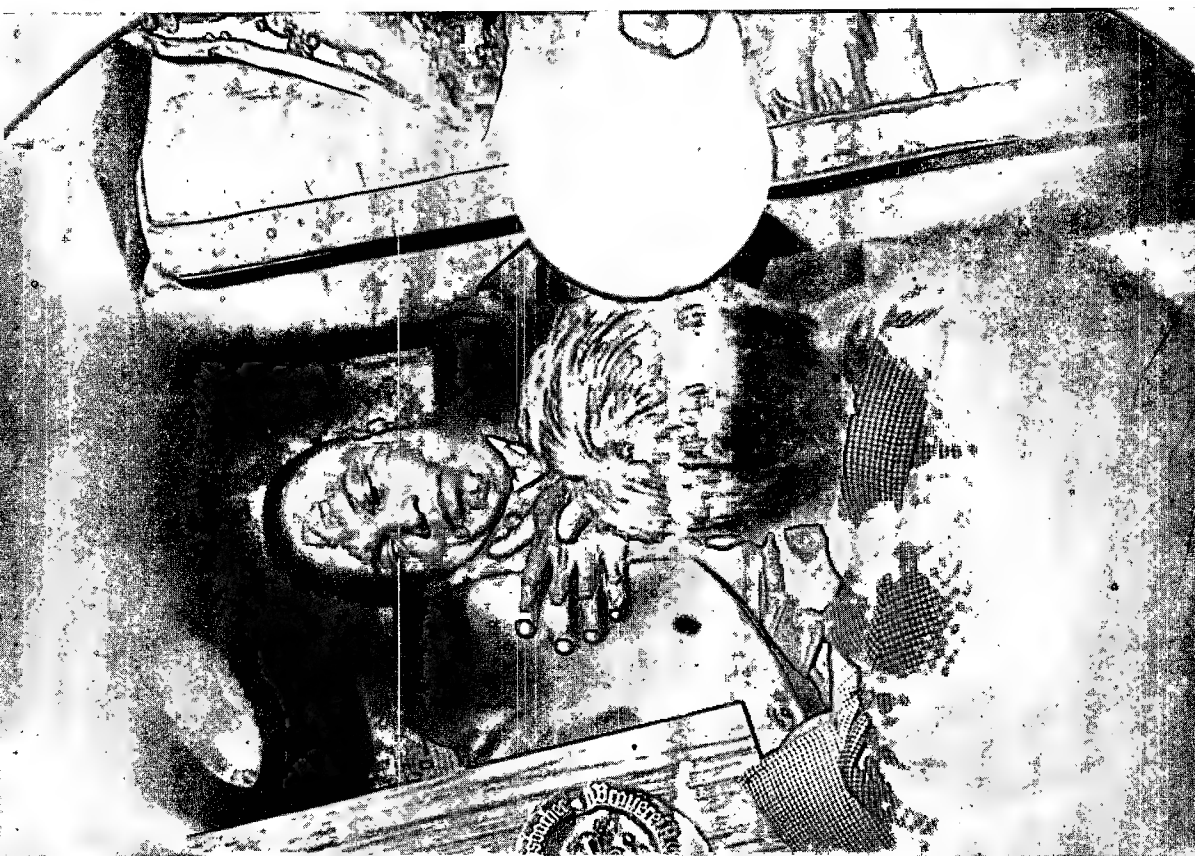
Una satira del regime nazionalista: *I corvi e i passeri* (t.l.) di Chen Chün-li (1949).

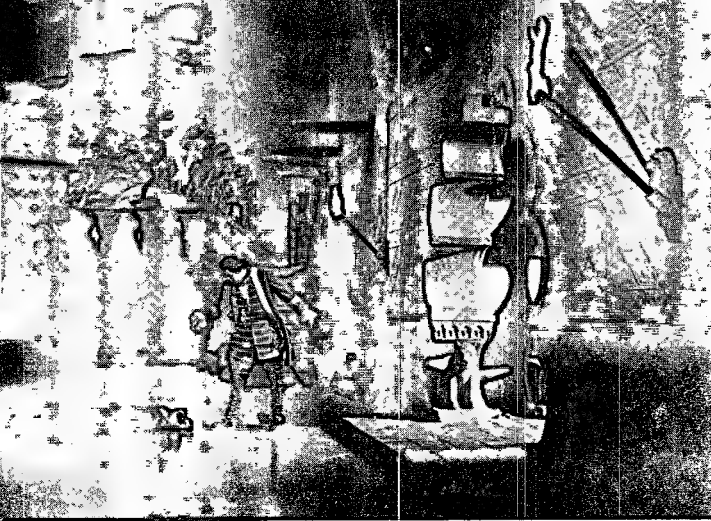
Tien Hua ne *La fanciulla dai capelli bianchi* (t.l.) di Wang Pin e Sciuei Hua (1950), ambientato nel '35.

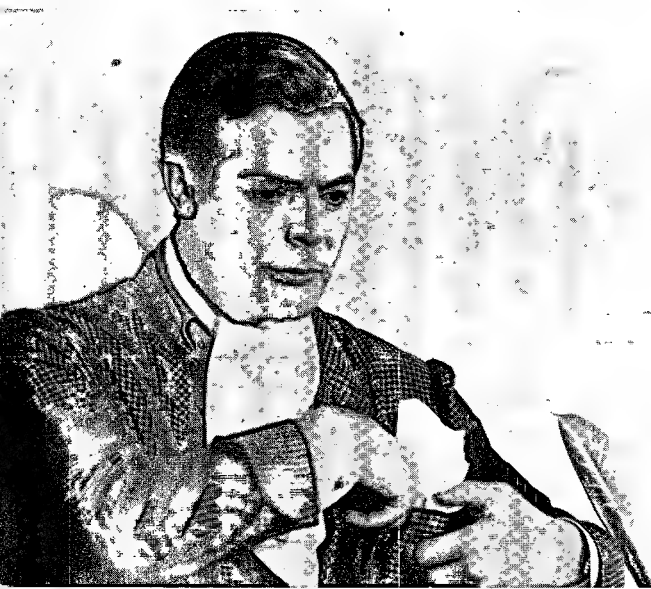
Cannes: annata mediocre

Terence Stamp e Samantha Eggar, « Palme d'oro » per la migliore interpretazione grazie a *The Collector* di William Wyler (U.S.A.).

(*A sinistra*): Da *Four in the Morning* dell'inglese Anthony Simons, presentato fuori Festival. (*Judi Donch, Norman Rodway*).

(*Sotto*): Da *Älskande Par* (Gli amorosi), diretto e sceneggiato dall'attrice svedese Mai Zetterling (*Jan Malmsjö*).

(*Sopra*): Atmosfera soprannaturale nel giapponese *Kwaidan* di Masaki Kobayashi, premio speciale della giuria. - (*Sotto*): Un documentario oltre le costrizioni della pura cronaca: *Tokyo Olympiades* del giapponese Kon Ichikawa.

(*A sinistra*): Da *The Knack,* « Palma d'oro » per il migli
film, che conferma il talento e l'« humour » di Richa
Lester. (*Rita Tushingham*). - (*Sopra*): Un primo piano
The Hill (La collina del disonore) realizzato in Gran Br
tagna dall'americano Sidney Lumet, premio « ex-aequc
per la sceneggiatura. - (*Sotto*): Da *Ipcress File* di Sidn
J. Furie, film spionistico inglese. (*Michael Caine, Thom*
Baptiste).

(*Sopra*): Da *Whistle Down the Wind* dell'inglese Arthur Ibbetson.

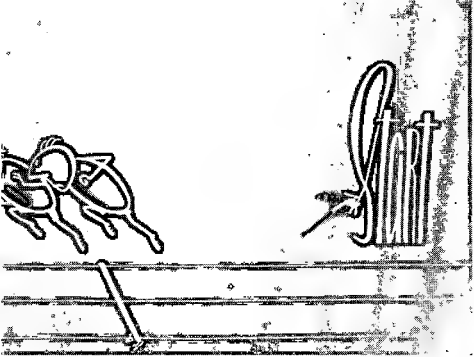
(*A destra*): Da *Les pianos mecaniques* (Amori di una calda estate) di Juan Antonio Bardem. (*Melina Mercouri*).

San Sebastiano

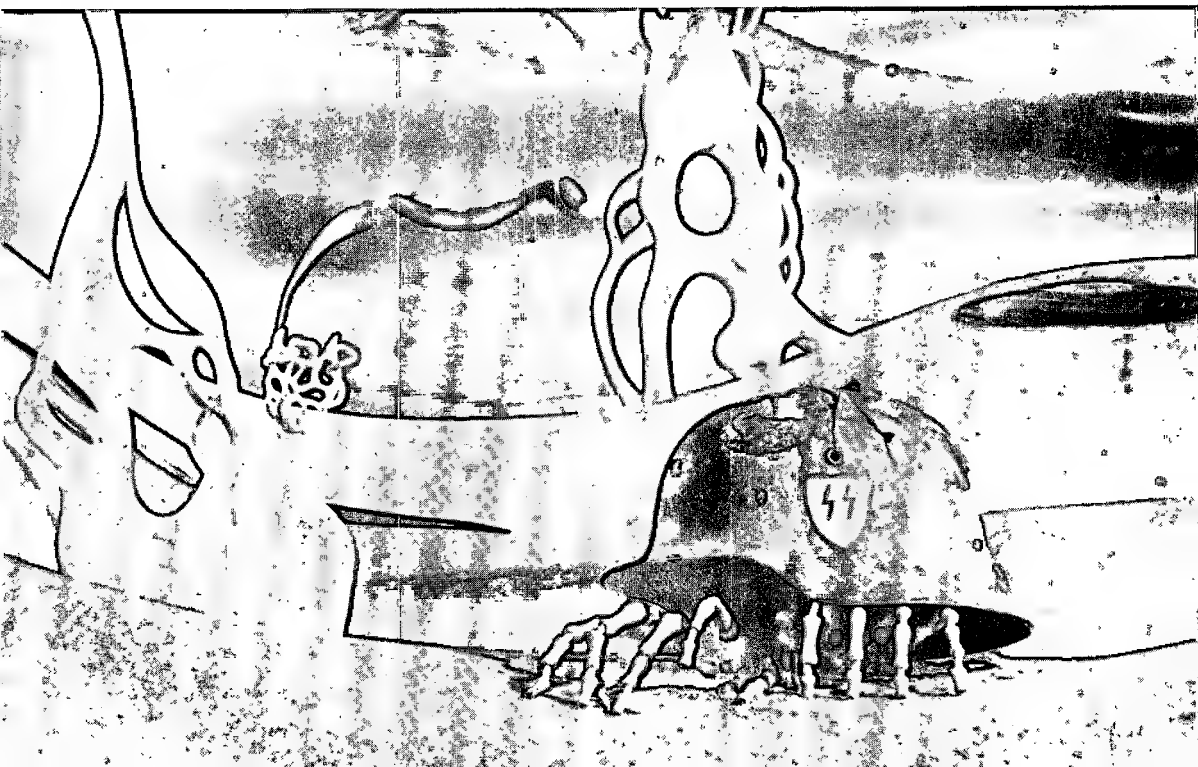
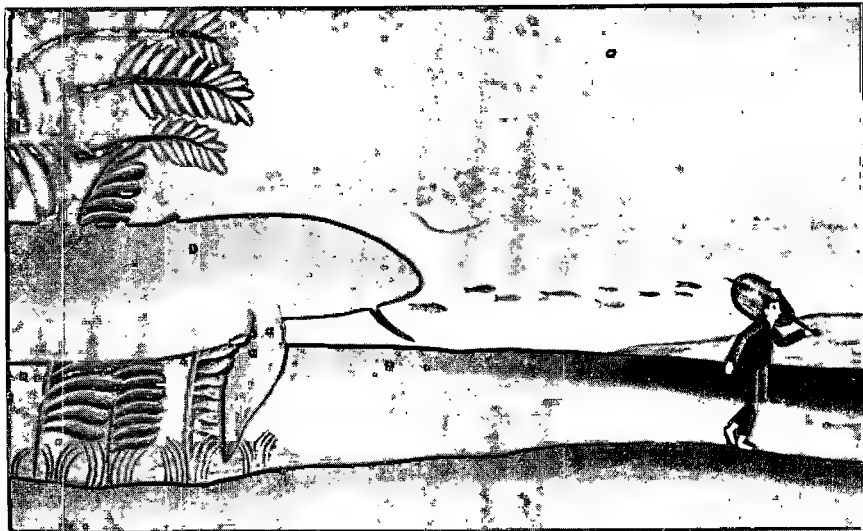
Da *Rekopis znaleziony w Saragossie* (t.l.: Manoscritto trovato a Saragozza) del polacco Wojciech J. Has, premiato dal Cidalc e dalla Stampa Estera. (*Zbigniew Cybulski*).

Marcello Mastroianni, premio per la migliore interpretazione maschile, in *Casanova 70* di Mario Monicelli (Italia), che ha vinto anche il premio per la migliore regia.

Da *La dame de piques* del francese Léonard Keigel, gelida versione puškiana premiata dal Cidalc.

(*Sopra, a sinistra*): Da *Once a Thief* (L'ultimo omicidio) di Ralph Nelson, premiato dall'O.C.I.C. (*Alain Delon, Van Heflin*). - (*Sopra, a destra*): Lilli Palmer, premio per la migliore interpretazione femminile, e George Peppard nel film inglese *Operation Crossbow* (Operazione Crossbow) di Michael Anderson.

Un'inquadratura di *Young Cassidy*, opera minore di John Ford e Jack Cardiff (Gran Bretagna). (*Rod Taylor*).

Un primo piano di Yiro Tamiya in *Kuro no chotokkyu* (o *Superexpress*) del giapponese Yasuzo Masumura.

Film d'animazione ad Annecy

(*Sopra*): Da *Start* di František Vystrčil (Cecoslovacchia). - (*A sinistra*): Da *La demoiselle et le violoncelliste* del francese Jean-François Laguionie, vincitore del gran premio. - (*Sotto*): Da *Cien czasli* (t.l.: L'ombra del tempo) di Jerzy Kotowski (Polonia).

Chor Balewana (t.l.: Un buco nella luna) di Uri Sohar (Israele) è una commedia che cerca nuove forme e, anche se in misura circoscritta, le raggiunge. Nel Negev in mezzo al deserto un nuovo immigrato apre un chiosco di aranciate. Il mattino seguente un altro apre anch'egli un chiosco proprio di fronte al suo, facendogli concorrenza. Ma durante tutto il film non passa neppure una macchina. Con accorgimenti vari e piccoli fatterelli passano 90 minuti.

Chor Balewana (t.l.: Un buco nella luna) di U. Sohar (Israele).

Pressure Point dell'americano Hubert Cornfield si occupa dei movimenti nazisti nell'America anteguerra. Sidney Poitier sostiene le parti di uno psichiatra che cerca di far ritornare allo stato normale, cioè al « ben pensare », il nazista Bobby Darin che sta in prigione. Sono particolarmente buoni i dialoghi sottili fra i colleghi del medico negro, i quali lentamente e senza rendersene conto cominciano a prestar fede al prigioniero bianco. Buono è pure il periodo scelto per il film, l'epoca della depressione e della guerra. Messe a punto surreali e vedute psicologiche sono ben accoppiate e formulate. La voce del protagonista si adatta al soggetto (il prigioniero con la voce di bambino esprime sincronicamente le parole di sua madre durante un sogno che noi vediamo) e chiaramente Cornfield accusa le tendenze della « mitologia » della razza.

Pressure Point di H. Cornfield (U.S.A.).

I criteri del Festival

In un articolo sul fenomeno « Festival cinematografico », pubblicato su « Variety » scrissi alcuni anni fa che la struttura dei grandi festival internazionali deve mutare a un punto tale che ogni festival abbia e mantenga un suo carattere specifico e funzionale, di modo che la concorrenza tra queste manifestazioni venga a mancare ed invece insieme esse possano superare e assorbire le nuove condizioni delle mutate cinematografie. Nell'incontro avvenuto in mia presenza a Cannes tra il direttore del festival di Berlino Alfred Bauer e il direttore della Mostra di Venezia Luigi Chiarini anche Chiarini fu della medesima opinione: ogni festival deve specializzarsi perché solo in questo modo si può impedire la decadenza di queste istituzioni. Invece di lottare uno contro l'altro per avere i film migliori, gli attori più importanti e le più note personalità internazionali, ogni festival dovrebbe assegnarsi un ruolo, una funzione

specifica dal lato artistico e, chi vuole, commerciale, che possa contribuire in qualche modo alla rinascita del cinema.

È un paradosso che questo discorso sia avvenuto proprio a Cannes, al festival che meno ha contribuito e meno ha partecipato alla marcia di rinnovamento del film, al festival che consiste più che altro nel distribuire premi compromettenti, nel ricevere le grandi « stars », nell'offrire le nudità sulla spiaggia o almeno una cornice per la loro propaganda personale. L'anno prossimo Cannes festeggierà il suo ventesimo anno di vita, ma si vede come in questi vent'anni il suo spirito non sia per niente mutato, quello spirito con il quale già nel 1939 l'allora commissario turistico e oggi « ministre d'état » Philippe Erlanger propose di fondare il festival. Siccome allora Venezia era controllata dall'Asse e venivano proiettati quasi esclusivamente film italiani e tedeschi, Cannes venne fondata con intenti ben chiari come un festival aperto ad ogni concorrenza e con l'appoggio di case cinematografiche americane e del mondo libero.

Ma in quegli anni il festival non poté aver luogo: la guerra impedì ogni preparativo. Soltanto nel 1946 il Festival poté svolgersi per la prima volta, allora come oggi sotto la direzione del « délégué général », Favre le Bret. Allora come oggi è retto da un « conseil d'administration » composto da rappresentanti dei « ministeri interessati » (ministero degli esteri e della cultura) e da rappresentanti di case cinematografiche. E allora come oggi è finanziato per tre quarti dallo stato e per un quarto dalla città di Cannes, e allora come oggi ci si rallegrava solo se molti erano i paesi che inviavano film. Per questo motivo nessuna meraviglia che quest'anno nella distribuzione dei premi si siano uditi tanti fischi: non provenivano da una cricca rivale, ma era un serio rifiuto dei pricipii dell'ormai invecchiato Festival di Cannes.

I premiati

Ho già parlato del film *The Knack* che ha guadagnato il primo premio come pure di *Kwaidan* che ha ricevuto il « Prix special du Jury ». Purtroppo sono costretto anche a parlare di *The Collector* perché i suoi due protagonisti principali, Samantha Eggar e Terence Stamp, hanno ricevuto i due premi principali per l'interpretazione. Si tratta di un film popolare psicologico in cui un collezionista di

The Collector di W. Wyler (U.S.A.).

farfalle un po' pazzo vuole incorporare una ragazza nella sua raccolta (naturalmente con le migliori intenzioni); egli la rapisce e la tiene prigioniera in cantina. Nessuno viene a chiedere di lei. Lei ha la stessa sorte di tutte le farfalle e muore a causa del suo amore. Dapprima quell'anormale le promette di lasciarla libera tra alcune settimane e noi impariamo alcune lezioni di psicologia mentre lentamente apprendiamo che il comportamento sociale non è ancora amore. Infine la ragazza sostiene di amare il suo carceriere ma lui non le crede. E anch'io non le credo ma la giuria di Cannes era ben poco esperta di psicologia: lei credeva a lui e lui credeva a lei. Fanfare e premi!

Due altri film che non ci si aspettava fossero inclusi nella lista dei premi principali di un Festival, nonostante si trattasse di Cannes, sono stati il rumeno *Pandurea Spinzuratilur* (t.l.: La foresta degli impiccati), per il quale Liviu Ciulei ha riportato il premio della regia, e *Tarahumara,* un film messicano di Luis Alcoriza che ha ricevuto il premio della critica; nel primo si può solo lodare la raffigurazione di una atmosfera oppressa e di claustrofobia che rientra in ultima analisi nella categoria tanto rappresentata a Cannes dei film di guerra. Il secondo è interessante solo per il soggetto, ché tecnicamente è convenzionale. Racconta di indios messicani delle montagne e narra la loro vita, il tutto visto attraverso gli occhi di un asiatico, che deve intraprendere ricerche scientifiche sulle montagne messicane ma che non può fare a meno di venire immischiato nella lotta degli indios contro il governo locale. Il film, girato da un allievo di Buñuel, è particolarmente interessante perché rappresenta la vita di questa gente in modo quasi documentaristico. E corsero voci a Cannes che il governo messicano aveva proibito parecchie sequenze del film e che il film poteva venir proiettato unicamente nella versione tagliata; in realtà si tratta di una scena particolare in cui un indiano offre la propria moglie all'amico bianco, che questi però respinge per motivi morali offendendo invece l'indiano. Ma la scena andava più oltre (e questo pezzo è mantenuto nella versione censurata). Accade ad un certo momento che l'amico dorma con la donna, che rimarrà incinta. È tagliata invece la scena in cui l'indiano chiede al suo amico perché questi prima ha rifiutato ciò che poi di nascosto ha preso. (La donna aveva allora raccontato al marito quello che era successo?) Vergognoso il bianco riconosce la sua morale a due facce e l'amicizia dei due uomini si approfondisce. Quindi la censura messicana ha tagliato proprio quello

Pandurea Spinzuratilur (t.l.: La foresta degli impiccati) di L. Ciulei (Romania).

Tarahumara di L. Alcoriza (Messico).

che portava il film ad un livello moralmente molto alto. Ciò che rimane è un banale matrimonio andato a monte. Motivo del taglio: la scena era « degradante » per il Messico.

I premi per la migliore sceneggiatura sono andati ai due film di guerra di cui già si è parlato, *The Hill* e *La 317ème Section*; e con ciò, tre dei premi maggiori (se si include *Kwaidan* nei film di guerra) su sette sono andati a film bellici. Un bilancio sconfortante.

Gli ultimi film

Indipendentemente dai film premiati, negli ultimi giorni sono stati presentati a Cannes alcuni film interessanti la maggior parte dei quali erano già annunciati come concorrenti ad altri festival mentre a Cannes erano proiettati come film della settimana della critica o come fuori concorso. *It Happened Here* è un film su una fittizia invasione dell'Inghilterra da parte dei nazisti; noi ci troviamo già dopo l'impresa e assistiamo al sottile inserimento dello spirito fascista in una società notoriamente assai libera, forse la più aperta del mondo. Anche *Pierwszy dzien wolnosci* (t.l.: Il primo giorno della libertà) (Polonia) di Aleksander Ford è un film sui destini personali, sulla vita di alcuni individui e la loro irrazionalità durante i momenti duri della guerra e anche qui le truppe tedesche appaiono relativamente umane. Una famiglia tedesca (padre e due figlie) cerca nell'ultimo giorno di guerra, di assumere una posizione morale di fronte alla nuova realtà. Una figlia si decide per il vincitore, l'altra muore drammaticamente mentre sul pinnacolo del campanile prende l'arma del suo fidanzato nazista e viene uccisa. Nonostante le differenti posizioni morali delle due sorelle il film non si differenzia molto dal normale film di guerra.

Pierwszy dzien wolnosci (t.l.: Il primo giorno della libertà) di A. Ford (Polonia).

L'Unione Sovietica ha mandato alla fine del Festival un secondo film decisamente migliore della storia del carro armato *T-34* e precisamente il film di Gregorji Ciukhrai *Gili-Bili stanik so starukhoi* (t.l.: C'era una volta un vecchio e una vecchia). Si era abituati dai precedenti film di questo regista al suo sentimentalismo e ai suoi profondi colori folkloristici ma stavolta egli si è liberato da quella sua posizione negativa ed ha girato un tenero film di « mamma Russia », film che ci appare, nella sua descrizione della vita di un villaggio siberiano, sincero e aderente alla realtà. Interessante è la posizione morale dal regista sostenuta riguardo al matrimonio: essa

Gili-bili stanik so starukhoi (t.l.: C'era una volta un vecchio e una vecchia) di G. Ciukhrai (U.R.S.S.).

appare moderna nel rapporto tra i due coniugi e verso i bambini; ma non giusta per quello che concerne la volontà dei singoli.

Four in the Morning di A. Simons (G. B.).

L'ultimo film degno di nota proiettato a Cannes nella rue d'Antibes è l'inglese *Four in the Morning*. Il regista segue le vicende di tre destini nella moderna Londra. Con straordinaria delicatezza di sentimenti Anthony Simons (scrittore e regista teatrale) vede i suoi personaggi con pietà e compassione, ma capisce le loro debolezze che studia e analizza con occhio acuto; egli segue nel corso di una notte quattro persone in conflitto tra di loro e nel loro intimo. In questo film conosciamo come in un documentario una notte londinese come ben raramente possiamo vedere in un film inglese. Una scena si svolge alla « morgue » di Scotland Yard: un cadavere femminile viene spogliato e poi lavato mentre i due addetti chiacchierano del più e del meno. La scena è stata filmata nella vera « morgue » e il dialogo dei due impiegati è vero come lo sono pure i due funzionari. In un'altra sequenza vediamo una coppia, nel suo vagabondaggio durante la notte; un giro che non porta ad alcun risultato, ad alcun avvicinamento, a nessun vero amore. E in una terza sequenza due coniugi litigano per tutta la notte fino al mattino senza un vero motivo, per niente. Un film senza pretese e proprio per questo tanto più valido e pieno di valore.

Altri film.

Mi manca lo spazio per parlare di altri film accettabili di Cannes. In un certo qual modo si potevano considerare interessanti ancora: *Sallah* (Israele) sui problemi dell'adattamento degli immigranti ebrei, una commedia; *Rysopis* e *Walkover* ambedue del polacco Jerzy Skolimowsky, entrambi assai moderni ed acuti ma artisticamente inadeguati; *Mitt hem ar Copacabana* (Svezia) di Arne Sucksdörff è la storia di cinque senza patria a Rio de Janeiro; e infine il documentario su Kennedy *Years of Lightning, Day of Drums* (Anni di luce, giorni di lutto), film che erige in modo eccellente, anche se è montato con sistemi tradizionali, un monumento alla vita e alla morte del presidente americano.

Del tutto inosservato è passato un cortometraggio del regista Ture Sjölander commissionato dalla televisione svedese ma poi censurato, che mostra un montaggio filmistico di foto che contrappuntano oggetti e immagini della vita di ogni giorno.

GIDEON BACHMANN

La Giuria del Festival International du Film di Cannes — composta da André Maurois (Francia), presidente onorario; Olivia De Havilland (U.S.A.), presidente; Michel Aubriant, Alain Robbe-Grillet, Edmond Tenoudji, François Reichenbach (Francia), Max Aub (Messico), Jerzy Toeplitz (Polonia), Rex Harrison (U.S.A.), Constantin M. Simonov (U.R.S.S.), Goffredo Lombardo (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: *The Knack* di Richard Lester (Gran Bretagna);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Kwaidan* di Masaki Kobayashi (Giappone);

PALMA D'ORO PER L'INTERPRETAZIONE: Samantha Eggar e Terence Stamp per *The Collector* di William Wyler (U.S.A.);

PREMIO PER LA MIGLIORE REGIA: Liviu Ciulei per *Padurea spinzuratilor* (t.l.: La foresta degli impiccati) (Romania).

PREMIO PER LA MIGLIORE SCENEGGIATURA: « ex-aequo » a *The Hill* di Sidney Lumet (sceneggiatura di Ray Rigby) (Gran Bretagna) ed a *La 317ème Section* di Pierre Schoendoerffer (Francia).

* * *

La Giuria Fipresci (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) ha assegnato il premio della critica a:

Tarahumara di Luis Alcoriza (Messico).

* * *

La Giuria dell'O.C.I.C. (Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema) ha assegnato il suo premio a:

Yoyo di Pierre Etaix (Francia).

I film di Cannes

IN HARM'S WAY (Prima vittoria) — **r.:** Otto Preminger - **s.:** dal romanzo di James Bassett - **sc.:** Wendell Mayes - **superv. sc.:** Kathleen Fagan - **f.** (Panavision) : Loyal Griggs - **f. 2ª unità :** Philip Lathrop - **e. s. f.:** Farciot Edouart - **cg.:** Lyle Wheeler - **coll. alla scg.:** Al Roelofs - **e. s.:** Lawrence W. Butler - **m.:** Jerry Goldsmith - **mo.:** George Tomasini e Hugh S. Fowler - **int.:** John Wayne (cap. Rockwell Torrey), Kirk Douglas (Paul Eddington), Patricia Neal (Maggie), Tom Tryon (ten. William McConnel), Paula Prentiss (Bev McConnel), Brandon de Wilde (Jeremiah Torrey), Jill Haworth (Annalee), Dana Andrews (Ammiraglio Broderick), Stanley Holloway (Clayton Canfil), Burgess Meredith (Egan Powell), Franchot Tone (Ammiraglio Cincpac I), Henry Fonda (Ammiraglio Cincpac II), Patrick O'Neal (Neal Owynn), Carroll O'Connor (Burke), Slim Pickens (C.P.O. Culpepper), James Mitchum (Griggs), George Kennedy (Col. Gregory), Bruce Cabot (Nostromo Quoddy), Barbara Bouchet (Liz Eddington), Tod Andrews (Cap. Tuthill), Larry Hangman (ten. Cline), Stewart Moss (Balch), Richard Le Pore (ten. Tom Agar), Chet Stratton (ufficiale medico), Soo Young (la donna di Tearful), Dort Clark (Boston), Phil Mattin-

gly (timoniere del PT-boat) - **p.:** Otto Preminger per la Sigma - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Paramount. (167 minuti - fuori concorso).

THE KNACK — **r.:** Richard Lester - **s.:** dalla commedia di Ann Jellicoe - **sc.:** Charles Wood - **f.:** David Watkin - **scg.:** Assheton Gorton - **c.:** Jocelyn Rickards - **m.:** John Barry (**assolo di organo jazz:** Alan Haven) - **mo.:** Anthony Gibbs - **int.:** Rita Tushingham (Nancy), Ray Brooks (Tolen), Michael Crawford (Colin), Donal Donnelly (Tom), John Bluthal (il padre arrabbiato), Wensley Pithey (l'insegnante), William Dexter (il commesso della sartoria), Peter Copley (il fotografo), Dandy Nichols, Charles Dyer, Helen Lennox, Edgar Wreford, George Chisholm, Frank Sieman, Bruce Lacey, Timothy Bateson, Margot Thomas, Wanda Ventham, Gerald Toomey, Katherine Page, Rose Hiller, Charles Wood, Walter Horsbrugh, Julian Holloway, Vincent Harding, Kenneth Farrington, John Porter Davison, Charlotte Rampling, Lucy Bartlett - **p.:** Oscar Lewenstein (**p. associati:** Leigh Aman e Michael Deeley) per la Woodfall - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** Dear-United Artists (84 minuti).

JAVORONOK (t.l.: **L'allodola**) — **r.:** Nikita Kurikin e Leonida Menaker - **s.** e **sc.:** Mikhail Dudin e Sergej Orlov - **f.:** Vladimir Karassev e Nikolaj Jilin - **m.:** Y. Vaisburd - **int.:** Viaceslav Gurenkov, Guennadj Juktin, Valerij Pogorelzev, Valentin Skulm, Bruno Oja - **p.:** Studio Lenfilm - **o.:** U.R.S.S., 1965.

EL HARAM (t.l.: **Il peccato**) — **r.:** Henri Barakat - **s.:** Yossef Idris - **sc.:** Saad El Din Wahba - **f.:** Ahmed Dia Eddin - **m.:** Soliman Gamil - **int.:** Fatem Hamama, Abdallah Gheiss, Zaki Rostom - **p.:** Societé Génerale pour la Production des Films Arabes - Mounir Rafla - **o.:** R.A.U., 1965.

GORECHTO PLADNE (t.l.: **Mezzogiorno torrido**) — **r.:** Zako Heskia - **s.** e **sc.:** Iordan Raditchkov - **f.:** Todor Stoianov - **m.:** Miltcho Leviev - **int.:** Petre Slabakov, Plamen Nakov, Kiamil Kuciukov, Lachezar Iankov - **p.:** Cinematografia Bulgara - **o.:** Bulgaria, 1965.

YOYO — **r.:** Pierre Etaix - **s.** e **sc.:** Pierre Etaix e Jean-Claude Carrière - **f.:** Jean Boffety - **m.:** Jean Paillaud - **int.:** Philippe Dionnet, Pierre Etaix, Claudine Auger, Luce Klein - **p.:** C.A.P.A.C. Paul Claudon - **o.:** Francia, 1965.

LES PIANOS MECANIQUES (**Amori di una calda estate**) — **r.:** J. A. Bardem - **s.** e **sc.:** Henri-François Rey - **f.:** Gabor Pogany - **m.:** Georges Delerue - **int.:** Melina Mercouri, James Mason, Hardy Kruger, Didier Haudepin, Kishi Keiko, Renaud Verley, Sophie Dares, Maurice Teynac, Karim Mosberg - **p.:** C.I.C.C. / Les Films Borderie / Precitel / Francosfilm / Standard Film / Terra Film / Cesareo Gonzales / Explorer Film - **o.:** Spagna-Francia, 1965.

ELETBETANCOLTATOTT LANY (t.l.: **Una danza eterna**) — **r., s.** e **sc.:** Tamas Banovich - **f.:** Ferenc Szecsenyi - **cor.:** Mikols Rabai, Gyula Harangozo, Laszlo Seregi - **m.:** Tihamer Vujicsics - **int.:** Adel Orosz e Levente Sipeki, il Corpo di Ballo dell'Opera Nazionale Ungherese, il Balletto Nazionale Ungherese - **p.:** Studio IV , Mafilm - **o.:** Ungheria, 1965.

LA 317ème SECTION — **r., s.** e **sc.:** Pierre Schoendoerffer, dal suo romanzo - **f.:** Raoul Coutard - **m.:** Pierre Jansen - **int.:** Jacques Perrin, Bruno Cremer, Pierre Fabre, Manuel Zarzo, Boramy Tioulong e la partecipazione dell'Esercito della Cambogia - **p.:** Georges de Beauregard / Rome Paris Film / Benito Perojo (Madrid) - **o.:** Francia-Spagna, 1965.

TARAHUMARA — **r.:** Luis Alcoriza - **f.:** Rosalio Solano - **int.:** Ignacio Lopez Tarso, Jaime Fernandez, Aurora Clavel, Bertha Castillon, Eric del Castillo, Luis Aragon, Alfonso Mejia - **p.:** Antonio Matouk - **o.:** Messico, 1965.

ALSKANDE PAR (Gli amorosi) — **r.**: Maj Zetterling - **s.** e **sc.**: Maj Zetterling e David Hughes - **f.**: Sven Mykvist - **m.**: Roger Wallis - **int.**: Harriet Andersson, Gunnel Lindblom, Gio Petre, Gunnar Björnstrand, Inga Landgre, Anita Bjork, Ian Malmsjö, Heinz Hopf, Frank Sundström, Eva Dahlbeck, Bengt Brunskog - **p.**: Sandrew-Ateljeerna - **o.**: Svezia, 1965.

PRODOSSIA (t.l.: **Tradimento)** — **r.**: Costas Manoussakis - **s.**: da un racconto di N. Pergialis - **sc.**: A. Alexandrou e Costas Manoussakis - **f.**: Nikos Gardellis - **m.**: a cura di Christos Mouramsbas - **int.**: Petros Fyssoun, Elli Fotiou, Manos Katrakis, Dimitris Myrat - **p.**: Th. Damaskinos, V. Michaelides, Kl. Konitsiotis - **o.**: Grecia, 1965.

TOKYO OLYMPIADES — **r.**: Kon Ichikawa - **s.** e **sc.**: Natto Wada, Yoshio Shirasaka, Shuntaro Tanigawa, Kon Ichikawa - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Shigeo Hayashida, Kazuo Hiyagawa, Juichi Nagano, Kinji Nakamura, Tadashi Tanaka - **m.**: Toshiro Mayuzumi - **p.**: Tokyo Olympic Film Association - **o.**: Giappone, 1965 (fuori concorso).

OBCHOD NA KORZE (t.l.: **Specchietto per allodole)** — **r.**: Jan Kadar e Elman Klos - **s.** e **sc.**: Jan Kadar, Elman Klos, L. Grossmann - **f.**: Vladimir Novotny - **m.**: Zdeněk Liska - **int.**: Jozef Kroner, Anton Brtko, Ida Kaminska, Rozalie Lautmannova, Frantisek Zvarik, Markus Kolkotsky, Helena Zvarikova, Ruzena Kolkotska, Martin Holly, Imrich Kucharsky - **p.**: Filmové Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1965.

THE COLLECTOR — **r.**: William Wyler - **s.**: dal romanzo di John Fowles - **sc.**: Stanley Mann e John Kohn - **f.**: Robert L. Surtees e Robert Krasker - **m.**: Maurice Jarre - **int.**: Terence Stamp, Samantha Eggar, Mona Washbourne, Maurice Dallimore - **p.**: Jud Kinberg e John Kohn - **o.**: U.S.A., 1965.

MITT HEM AR COPACABANA (t.l.: **Da me, a Copacabana)** — **r.** e **f.**: Arne Sucksdorff - **s.** e **sc.**: Arne Sucksdorff, Flavio Migliaccio, Joao Bethencourt - **m.**: Radames Gnatalli - **int.**: Leila Santos de Sousa, Cosme Dos Santos, Antonio Carlos De Lima, Josefa da Silva Santos - **p.**: AB Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1965.

CLAY — **r., s., sc., f.** e **p.**: Giorgio Mangiamele - **m.**: Margaret Crawford Quartet - **int.**: Janine Lebedew, George Dixon, Chris Tsalikis, Claude Thomas, Robert Clarke, Sheila Florance, Lola Russell, Cole Turnley - **o.**: Australia, 1965.

YEARS OF LIGHTNING, DAY OF DRUMS (Anni di luce, giorni di lutto) — **r.** e **commento**: Bruce Herschensohn - **m.**: Bill Loose e Jack Cookerly - **p.**: George Stevens jr. per l'U.S.I.S. - **o.**: U.S.A., 1965 (film di montaggio - fuori concorso).

NOITE VAZIA — **r., s.** e **sc.**: Walter Hugo Khouri - **f.**: Rudolf Icsey - **m.**: Rogerio Duprat - **int.**: Norma Bengell, Odete Lara, Mario Benvenuti, Gabriele Tinti, Anita Kennedy, Marisa Woodward, Wilfred Khouri - **p.**: Kamera Filmes Ltda / Compagnia Cinematografica Vera Cruz - **o.**: Brasile, 1965.

THE HILL (La collina del disonore) — **r.**: Sidney Lumet - **s.**: da un dramma di Ray Rigby e R. S. Allen - **sc.**: Ray Rigby - **f.**: Oswald Morris - **scg.**: Herbert Smith - **mo.**: Thelma Connell - **int.**: Sean Connery (Joe Roberts), Harry Andrews (R.S.M. Wilson), Ian Bannen (Harris), Alfred Lynch (George Stevens), Ossie Davies (Jacko King), Roy Kinnear (Monty Bartlett), Jack Watson (Jock McGrath), Ian Hendry (Williams), Michael Redgrave (ufficiale medico), Norman Bird (comandante), Neil McCarthy (Burton), Howard Goorney (Walters), Tony Caunter (Martin) - **p.**: Kenneth Hyman (**p. associato**: Ray Anzarut) per la Seven Arts - **o.**: Gran Bretagna, 1965 - **d.**: MetroGoldwyn-Mayer.

THE IPCRESS FILE — **r.** : Sidney J. Furie - **s.** : dal romanzo di Len Deighton - **sc.** : Bill Canaway e James Doran - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Otto Heller - **scg.** : Kenneth Adam e Peter Murton - **m.** : John Barry - **int.** : Michael Caine (Harry Palmer), Nigel Green (Dalby), Guy Doleman (Ross), Sue Lloyd (Jean), Gordon Jackson (Carswell), Aubrey Richards (Radcliffe), Frank Gatliff, Thomas Baptiste, Oliver MacGreevy, Freda Bamford, Pauline Winter, Anthony Blackshaw, Barry Raymond, David Glover, Stanley Meadows, Peter Ashomore - **p.** : Harry Saltzman - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

IL MOMENTO DELLA VERITÀ — **r.** : Francesco Rosi.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel n. 4, aprile 1965.

PIERWSZY DZIEN WOLNOSCI (t.l. : **Il primo giorno della Libertà**) — **r.** : Aleksander Ford - **s.** : dal dramma di Leon Kruczkowski - **sc.** : Bohdan Czeszko - **f.** : Tadeusz Wiezan - **m.** : Kazimierz Serocki - **int.** : Tadeusz Lomnicki, Beata Tyszkiewicz, Tadeusz Fijewski, Ryszard Barycz, Krzysztof Chamiec, Roman Klosowski, Mieczyslaw Stoor, Elzbieta Czyzewska - **p.** : Gruppo « Studio » - **o.** : Polonia, 1965.

PADUREA SPINZURATILOR (t.l. : **La foresta degli impiccati**) — **r.** : Liviu Ciulei - **s.** : dal romanzo di Liviu Rebreanu - **sc.** : Titus Popovici - **f.** : Ovidiu Gologan - **m.** : Theodor Grigoriu - **int.** : Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Stefan Ciobotarasu, György Kovacs, Ana Szeles, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Emeric Schaffer, Emil Botta - **p.** : Studi Cinematografici « Bucuresti » - **o.** : Romania, 1965.

FIFI LA PLUME — **r.**, **s.** e **sc.** : Albert Lamorisse - **f.** : Pierre Petit e Maurice Fellous - **m.** : Jean-Michel Defaye - **int.** : Philippe Avron, Mireille Negre, Henri Lambert, Raoul Defosse, Martine Sarcey, Michel de Re - **p.** : Film Montsouris - **o.** : Francia, 1965.

GILI-BILI STARIK SO STARUKHOI (t.l. : **C'erano una volta un vecchio ed una vecchia**) — **r.** : Grigorji Ciukhrai - **s.** e **sc.** : J. Dunskji e V. Frid - **f.** : O. Zguridi e J. Gantman - **m.** : A. Pakhmutova - **int.** : I. Marin, V. Kuznetsova, G. Martiniuk, L. Maxakova, G. Polskikh, A. Iabbarov, V. Kolpakov - **p.** : Mosfilm - **o.** : U.R.S.S., 1965.

EL JUEGO DE LA OCA — **r.** : Manuel Summers - **s.** e **sc.** : Manuel Summers e Pilar Miro - **f.** : Francisco Fraile - **m.** : Antonio Perez Olea - **int.** : Sonia Bruno, Maria Massip, José Antonio Amor, José Maria Prada, Julieta Serrano, Alvaro de Luna - **p.** : Benito Perojo - **o.** : Spagna, 1965.

EL RENIDERO — **r.** : René Mujica - **s.** : dalla commedia di Sergio de Cecco - **sc.** : Sergio de Cecco, René Mujica, Martin Rodriguez Mentasti - **f.** : Ricardo Aronovich - **m.** : Adolfo Morpurgo - **int.** : Fina Basser, Myriam de Urquijo, Milagros de la Vega, Alfredo Alcon, Francisco Petrone, Jorge Salcedo, Lautaro Murua - **p.** : Martin Rodriguez Mentasti - **o.** : Argentina, 1965.

KWAIDAN — **r.** : Masaki Kobayashi - **s.** e **sc.** : Yoko Mizuki - **f.** : Yoshio Miyajima - **m.** : Toru Takemitsu - **int.** : Rentaro Mikuni, Michiyo Aratama, Keiko Kishi, Tatsuya Nakadai, Kazuo Nakamura, Takashi Shimura, Kanemon Nakamura - **p.** : Shigeru Wakatsuki / Bungei Prod. / Ninjin Club - **o.** : Giappone, 1965.

MARY POPPINS (Mary Poppins) — **r.** : Robert Stevenson - **r. disegni animati** : Hamilton S. Luke - **s.** : dai romanzi di P.L. Travers - **sc.** : Bill Walsh - **f.** (Technicolor) : Edward Colman - **scg.** : Carrol Clark e William H. Tuntke - **scg. disegni animati** : McLaren Stewart - **disegno sequenza della « nursery »** : Bill Justice e Xavier Atencio - **e. s.** : Peter Ellenshaw, Eustace Lycett, Robert A. Mattey - **m.** :

Richard M. e Robert B. Sherman - **cor.** : Marc Breaux e Dee Dee Wood - **mo.** : Cotton Warburton - **int.** : Julie Andrews (Mary Poppins), Dick Van Dyke (Bert), David Tomlinson (signor Banks), Glynis Johns (signora Banks), Hermione Baddeley (Ellen), Karen Dotrice (Jane Banks), Matthew Garber (Michael Banks), Elsa Lanchester (Katie Nana), Arthur Treacher (agente Jones), Reginald Owen (Ammiraglio Boom), Ed Wynn (Zio Albert), Reta Shaw (signora Brill), Arthur Malet (signor Dawes), Jane Darwell (la donna uccello), James Logan, Don Barclay, Alma Lawton, Marjorie Eaton, Marjorie Bennett - **p.** : Walt Disney (**co-p.** : Bill Walsh) - **o.** : U.S.A., 1964. (fuori concorso).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

San Sebastiano: un passo indietro

Che diremo di questa tredicesima edizione del Festival di San Sebastiano? Sostenere che l'ordinale non le abbia portato fortuna varrebbe a scaricare gli organizzatori di certe responsabilità che gli competono, e a cui d'altronde non sembra intendessero sottrarsi, se il direttore Cuenca, già alla vigilia dell'inaugurazione, poteva spiritosamente assicurare: « A me il numero 13 non ha mai dato fastidio, anzi mi risulta simpatico, con l'aguzza dirittura dell'1 e la grazia doppiamente curvilinea del 3 ». Ben gli sta, quindi, se poi la cabalistica cifra gli si è rivoltata contro, servendogli una delle manifestazioni cinematografiche organizzativamente più scombinate e culturalmente più miserevoli degli ultimi anni.

C'è stato, per cominciare, il caso de *La vieille dame indigne,* di cui le cronache hanno parlato a sufficienza, per il rimbalzante scambio di accuse tra Cuenca e Chiarini: « La infamia se ha consumado! », tuonava quegli dal Cantabrico; e questi dalla Laguna: « Il mio sedicente amico Cuenca non conosce le gioie della libertà! ». E questa inopinata defezione di uno dei più allettanti film in concorso può ancora essere ascritta sul conto di quel disgraziato numero apotropaico.

Ma c'è tutto il resto: il mediocrissimo livello di gran parte delle opere selezionate, che al massimo offrivano un campionario di quello ch'è lo « standard » attuale di un cinema inteso come semplice prodotto di consumo; la deludente consistenza della Retrospettiva del film del terrore, strombazzata come uno dei piatti forti della manifestazione e risultata un casuale coacervo di opere anche pregevoli ma risapute e di sottoprodotti sudamericani; la mancata imbandigione della « Tavola rotonda », che doveva accompagnarsi alla Retrospettiva, e i cui convitati — da Terence Fisher a Roger Corman, da Alain Resnais a Boris Karloff, da Christopher Lee a Georges Franju, da Don Sharp a Peter Cushing a Mario Bava — hanno totali-

tariamente disertato, seminando disperazione nell'« équipe » (al completo) di « Midi-Minuit Fantastique », che si è dovuta accontentare di unirsi agli scugnizzi locali nel rendere ossequio alla Barbara Steele de *I lunghi capelli della morte*; la sparuta consistenza dell'Informativa, ridottasi a cinque o sei titoli assai modesti, tra cui unici degni di menzione l'inglese *Young Cassidy* (un Ford decisamente minore) e il francese *Une fille et des fusils* di Claude Lelouch, laureato per la miglior regia a Mar del Plata ma non esorbitante dai limiti di una disinvolta scorrevolezza linguistica di palese derivazione godardiana; l'ingiustificata inserzione di certi omaggi « in memoriam » — a Laurel e Hardy, con una breve antologia di brani ben noti anche agli assidui della « TV dei ragazzi », ad Eusebio Fernandez Ardavin, modesto « pioniere » della cinematografia iberica, a Laszlo Vajda, immortalato da *Marcelino pan y vino,* a Humphrey Bogart, semplice pretesto per il tardivo « lancio » in Spagna di un film, come *Casablanca,* vecchio di oltre vent'anni —; e, per finire, le discutibili decisioni di una giuria disposta ai più inverecondi compromessi.

Spiace veder nuovamente declassare un festival che proprio l'anno scorso, sotto la guida di un veterano come Carlos Fernandez Cuenca, aveva mostrato confortanti segni di ripresa, non solo riguardo alla qualità dei film — che sappiamo quanto sia sempre affidata ai capricciosi giochi del caso e delle contingenze stagionali — ma soprattutto riguardo all'impianto organizzativo, all'impostazione culturale, alla serietà dei verdetti finali.

Balordo è apparso l'« ex aequo » con cui la giuria ha voluto sminuire le notevolissime qualità di *Zlata reneta,* diretto dal cecoslovacco Otakar Vavra, costringendolo a una scandalosa coabitazione con un'opera di puro e scontatissimo mestiere come l'americano *Mirage* di Edward Dmytryk. Se « ex aequo » aveva da essere — cioè soluzione di compromesso in assenza di un'opera che sopravanzasse indiscutibilmente tutte le altre — nessun altro film meritava di affiancarsi a quello di Vavra quanto il polacco *Rekopis znaleziony w Saragossie* di Wojciech J. Has, che anzi a nostro avviso era un titolo sul quale agevolmente si poteva raggiungere l'unanimità dei consensi.

Rekopis znaleziony w Saragossie (t.l.: Manoscritto trovato a Saragozza) è in effetti un film assai curioso. Esso è basato su un romanzo, dallo stesso titolo, di Jan Potocki, che tra gli ultimi anni del secolo XVIII e gl'inizi del XIX visse una bizzarra esistenza di scrittore, scienziato, esploratore, consigliere privato dello zar Alessandro, ar-

Rekopis znaleziony w Saragossie **(t.l.: Manoscritto trovato a Saragozza) di W. J. Has (Polonia).**

cheologo, attore e avventuriero, e che nel 1815 pose romanticamente fine ai suoi giorni. « Manuscrit trouvé à Saragosse », benché scritto in francese — come tutte le altre opere dell'eclettico nobiluomo polacco —, e benché nell'800 abbia dato luogo a numerosi plagi, apocrifi e mistificazioni, è rimasto pressocché ignorato in Occidente per oltre un secolo, mentre si susseguivano invece le edizioni di una tardiva traduzione in polacco.

Riscoperto in Francia nel 1958, ha successivamente trovato diffusione anche in inglese e in tedesco, sempre però in edizioni incomplete, in conseguenza della tormentata vicenda dell'edizione originale, pubblicata dapprima, parzialmente e in bozze, a Pietroburgo nel 1805 poi, più ampiamente, a Parigi nel 1813, con varie frange rimaste inedite e mai finora integralmente ricomposte in un'edizione critica. In questi giorni se ne annuncia la prima traduzione italiana: la meritava, perché si tratta, ad onta della sua tardiva datazione, di un prodotto tipico del declinante secolo dei lumi, già aperto, tuttavia, a folgoranti anticipazioni di gusto romantico. Alimentato da una fertilissima immaginazione, il racconto — o per meglio dire la lunga serie di racconti generati l'uno dall'altro e riflettentisi come in un gioco di specchi — è ricco di avventure fiabesche, popolato di esseri misteriosi, fitto di ambienti esotici e impregnato di una distillata ironia razionalistica — ma percorsa talvolta da bagliori hoffmaneschi — che confonde in un gioco cabalistico realtà e sogno, levigate « féeries » e deliranti visioni, oscure esperienze esoteriche e precise osservazioni sulla matematica e le scienze esatte.

A contatto di così sovrabbondante materia, peraltro costruita a piani sovrapposti, lo sceneggiatore Tadeusz Kwiatkowski e il regista Wojciech J. Has son riusciti a conservare pressoché intatta la sostanza dei fatti narrati dallo scrittore, pur sfrondando e concentrando al massimo e dando al racconto una particolare struttura narrativa. Si tratta delle avventure di Alfons van Worden, ufficiale della guardia vallona del re di Spagna, al quale, mentre riposa in una baita abbandonata durante un viaggio per la Sierra Morena, appaiono due misteriose principesse di Mauritania che gli promettono un roseo futuro — comprendente fra l'altro il matrimonio con ambedue le appetibili fanciulle — a patto che riesca a superare una serie di prove che attestino il suo valore e la sua rettitudine. Il susseguirsi di tali prove costituisce la parte centrale del film, che vede il giovane ufficiale alle prese con impiccati, lebbrosi, frati, indemoniati, maghi e membri della Santa Inquisizione. Nella seconda parte il protagonista, ospite

del favoloso castello di un principe cabalista, assiste a una disputa tra costui e il matematico Velasquez avente per oggetto il destino della sua anima e ascolta da un gitano il racconto di alcune fantastiche avventure.

Qui si ha un viluppo narrativo intricatissimo, poiché queste storie — ciascuna delle quali ha molteplici significati — s'incastrano una nell'altra in un allucinante gioco di scatole cinesi, che si fa sempre più fitto per poi sbrogliarsi alla fine in modo imprevedibile.

Il film — di inusitata lunghezza malgrado i colpi di forbice bravamente inferti alla copia all'ultimo momento — è tutto giocato su un assiduo scambio tra realtà e fantasia, verità e mistificazione, accentuando in questo senso i caratteri già proprii del romanzo, e mal nasconde un sottile fondo polemico nella comparazione tra la realtà dei sogni — felicemente libertina e misteriosamente picaresca, impregnata di esotismo e di erotismo — e quella della vita, foscamente illuminata da una luce sinistra e greve di umori pestilenziali. Una fotografia in bianco e nero fortemente incisa e granulosa, che richiama il gusto di certe stampe settecentesche, l'ammirevole evocazione scenografica di una Spagna fantastica e goyesca, la vivacissima interpretazione di uno stuolo di attori che contornano il protagonista Zbigniew Cybulski contribuiscono a fare di questo *Manoscritto* uno dei film più gustosi e intelligenti che ci sia occorso di vedere da molto tempo in qua. Has, che aveva esordito qualche anno fa con *Pozegnaia* (t.l.: Gli addii), anch'esso ispirato a un tema letterario, conferma di essere una delle più brillanti personalità dell'attuale cinema polacco.

Zlata reneta (t. l.: La renetta d'oro) di O. Vavra (Cecoslovacchia).

Diversamente, e più palesemente impegnato nel tratteggio di un carattere denso di risonanze attuali e di riferimenti a una precisa realtà contemporanea, il cecoslovacco *Zlata reneta* (t.l.: La renetta d'oro) di Otakar Vavra. Il film è la storia di un ritorno. A cinquant'anni di età, Jan rivede il villaggio dove ha trascorso la gioventù. L'ambiente suscita in lui molti ricordi, primo fra tutti quello di una fanciulla che fu il suo primo amore, e che egli abbandonò per affrontare l'avventura cittadina e soddisfare le sue vaghe aspirazioni letterarie. In realtà Jan è un fallito, che si è limitato a transitare pigramente per l'esistenza senza mai riuscire a viverla in tutta la sua pienezza: fallito come scrittore, essendosi presto ridotto a vegetare in una biblioteca a riempire per anni schede e schede di libri tutti, per lui, ugualmente privi di echi; fallito come innamorato, che si è servito delle molte donne della sua vita solo per placare le sue irrazio-

nali angosce notturne; fallito come uomo, che anche nei momenti drammatici dell'occupazione, e poi nell'età ferrea dello stalinismo, ha evitato di prendere una posizione e si è lasciato passivamente trascinare dagli eventi. Il ritorno al villaggio natio è l'ultimo tentativo che egli compie per cominciare da capo e riscattare gli errori del passato. Ma il contatto con l'ambiente, le persone, le cose di un tempo vale solo a dargli la certezza che a cinquant'anni è tardi per fare il passo decisivo. Dopo aver compiuto un ultimo gesto di viltà e di pigrizia morale Jan ritorna in città, con l'amara sensazione che la gioventù e i sogni sono spariti per sempre e con la coscienza della colpevole inutilità della propria esistenza.

Basato su un romanzo di Frantisek Hrubin — prima della guerra poeta d'avanguardia e oggi considerato uno dei massimi scrittori cechi — il film è costruito molto laboriosamente, con una serie di ritorni all'indietro corrispondenti ai vari ricordi che di volta in volta affiorano alla coscienza del protagonista, e che compongono un mosaico complicatissimo di cui solo alla fine si riesce ad avere una visione unitaria. In questa elaborazione strutturale si fondono curiosamente modi espressivi un po' « demodé » — analogie visive e sonore, effetti di rallentato, sfocature, deformazioni di stampo espressionistico — e soluzioni assi moderne, che palesano lo sforzo di aggiornamento compiuto dall'autore e denunciano volta a volta l'influenza di un Bergman, di un Fellini, di un Resnais.

D'altra parte Vavra è, fra i registi della vecchia scuola boema di anteguerra, uno dei pochi che senza troppo sforzo abbiano saputo inserirsi nel contesto della rinnovata cinematografia del suo paese, contemperando gli antichi orientamenti di gusto — volti a uno psicologismo morbido e a un decadente naturismo — e le recenti esigenze di un vigoroso realismo socialista. Con *Zlata reneta* egli sembra voler fare un passo avanti nell'una e nell'altra direzione: se da un lato si richiama alle sue antiche esperienze formalistiche, mostra tuttavia di aver assorbito la lezione del più moderno cinema di ricerca interiore; e se affronta un tema denso di implicazioni attuali, lo allarga e lo nobilita impostando con coraggio il problema della responsabilità personale in un mondo dominato dal conformismo e dalla viltà. Da un lato dunque la sua esperta padronanza del mezzo espressivo, dall'altro il rigore del suo atteggiamento morale rendono il film, oltre che un'elegiaca ricerca del tempo perduto espressa con ammirevole nobiltà formale, sorretta peraltro da un dialogo e da un « narratage »

di alta qualità letteraria, anche un vivido per quanto sconsolato ritratto del fallimento umano e sociale di un'intera generazione.

Jatcharovannaia Desna (t.l.: La Desna incantata) di Y. Solntseva (U.R.S.S).

Alla ricerca dei ricordi infantili va anche il protagonista del film sovietico *Jatcharovannaia Desna* (t.l.: La Desna incantata) di Yulia Solntseva: un ufficiale che, tornando durante la guerra sulle rive del fiume dove trascorse la sua infanzia contadina, rivive la memoria di quei giorni felici anche se spesso segnati dal dolore, e ne trae spunto per confrontare le patriarcali condizioni di vita dell'età zarista con il ritmo pulsante e operoso della nuova società sovietica. Il film conclude — dopo *Poema o more* (t.l.: Poema del mare, 1958) e *Povestj plamennykh let* (t.l.: L'epoca degli anni di fuoco, 1961) — la cosiddetta « trilogia postuma » di Aleksandr Dovzhenko, curata dalla vedova, già sua collaboratrice. Ma, in realtà, di queste opere allo scomparso regista non si può attribuire altro che il disegno generale e la sceneggiatura, tutto il resto — cioè l'essenziale, la realizzazione e quindi la piena e completa responsabilità artistica — essendo di completa pertinenza della Solntseva. Ciò è bene precisare, per quanto ovvio possa apparire, poiché è invalsa la tendenza ad assegnare alla vedova Dovzhenko una funzione di semplice « curatrice testamentaria » del patrimonio spirituale del marito; il che, se può in certo modo essere ragionevole da un punto di vista ideale, sotto un profilo critico appare del tutto privo di senso. In effetti questo film, come i due che lo precedono, benché segni la continuazione di un discorso tematico e ambientale particolarmente caro al regista ucraino, non aggiunge né toglie nulla alla conoscenza che della sua personale visione del mondo già avevamo attraverso i film da lui diretti; mentre offre invece indicazioni sufficienti a definire la personalità della Solntseva e a individuare il suo gusto. Che è un gusto francamente oleografico e manieristico, alimentato di miti retorici e di falso lirismo, che del mondo costantemente ma variamente cantato da Dovzhenko — l'amore profondo e sofferto per la terra natale — coglie solo le esteriorità trascurando l'essenziale. La Solntseva sa vedersela molto bene con il formato superpanoramico, il sovcolor e il suono stereofonico; sa impiantare grandiose scene di massa e dosare giustamente il ritmo degli episodi drammatici; sa concepire elucubratissimi movimenti di macchina di cui la gru e il carrello ascensore sono parte determinante; sa conferire al suo racconto una dimensione altamente spettacolare, con ambizioni di tono epico; sa insomma gettare molta polvere iridescente negli occhi dello spettatore, ma non riesce a na-

scondere la sostanziale vacuità della sua composizione, il carattere meramente esornativo e « pompier » del suo gusto, che è meno consentaneo alla pudica e rattenuta poesia del vero Dovzhenko che all'accademismo retorico e apologetico di certo deteriore cinema staliniano.

Hàry Janos di M. Szinetar (Ungheria).

Se il sovietico *Jatcharovannaia Desna* non regge il confronto col ceco *Zlata reneta* nella evocazione del viaggio sentimentale di un personaggio pei sentieri della memoria, il quarto film proveniente da un paese dell'Est europeo, l'ungherese *Hàry Jànos* di Miklas Szinetar, impallidisce di fronte al *Manoscritto* polacco nel tentativo di conferire una dimensione picaresca a un racconto di fantasia. In verità, diversamente che nel film della Stolntseva, qui le ambizioni sono in partenza assai modeste, trattandosi di una semplice trascrizione cinematografia di una nota operetta di Zoltan Kodaly, in cui la parte del regista è dichiaratamente limitata a una corretta esecuzione tecnica e a una buona resa del colore e in principal modo della colonna sonora. Il che non vieta di osservare che nel racconto delle improbabili avventure belliche e amorose del protagonista — un giovane contadino magiaro che durante la campagna d'Italia si batte in duello con Napoleone, ridicolizza l'imperiale avversario e si vede poi offrire dall'Imperatore d'Austria la mano di Maria Luisa, ch'egli cortesemente rifiuta per restar fedele a una contadinotta innamorata — si poteva spiegare un maggior gusto figurativo e profondere una più tagliente ironia.

El desarraigo di F. Canel (Cuba).

Da un altro paese appartenente al campo socialista — la repubblica di Cuba, per la prima volta presente a San Sebastiano con un lungometraggio — è venuto un film di più attuale interesse, pur se molto schematico nell'impostazione e abbastanza maldestro nella realizzazione. Si tratta di *El desarraigo,* dell'esordiente Fausto Canel, che attraverso una storia d'amore tra un ingegnere argentino vissuto sempre a Parigi e una ragazza cubana, che fa l'architetto ed è tanto impegnata nello sforzo di edificazione in atto nel suo paese, da sacrificare a questo ideale i suoi personali sentimenti affettivi, intende esprimere appunto il contrasto esistente tra la vecchia declinante civiltà europea e i nuovi costruttivi valori che vanno emergendo, soprattutto fra i giovani, in un paese come Cuba, proiettato verso una civiltà che pare sia per essere assai migliore.

Kuro no chotokkyu (ovvero Superexpress) di Y. Masumura (Giappone).

Violentemente impregnato di polemica anticapitalistica è il giapponese *Kuro no chotokkyu* (ovvero Superexpress) diretto da Yasuzo Masumura, un giovane che ha fatto i suoi studi in Italia, al Centro Sperimentale, e che in pochi anni, attraverso una dozzina di film tutti di ambiente contemporaneo, si è imposto come capofila della nuova generazione di cineasti nipponici. Malgrado la sua formazione, il modello a cui Masumura guarda è evidentemente il cinema americano: un certo cinema di denuncia e di polemica sociale ma non sdegnoso di conseguire un'alta cifra di spettacolarità con il ricorso ai più pepati ingredienti già proprii del filone gangster e del cinema « nero » in generale. Ciò già appariva evidente in *Kyojin to gangu* (t.l.: Il gigante e la bambola), visto nell'Informativa veneziana del '58, che finora era l'unico film di Masumura noto in Occidente; e ne dà conferma questo *Kuro no chotokkyu,* che quanto al tema ricorda *Kizuradake no sanga* di Satsuo Yamamoto, presentato l'anno scorso proprio a San Sebastiano — qui, come lì, il tema della speculazione sulle aree, delle concentrazioni monopolistiche, dell'affarismo senza scrupoli — ma se ne discosta per una minor preoccupazione di approfondimento psicologico e un più accentuato gusto per le situazioni esasperate, ai limiti del gratuito sadismo. Ne risulta sminuito il valore polemico delle scelte tematiche del Masumura, ma non il suo stile narrativo, nervoso, asciutto, dotato di una violenta e cattivante tensione visiva.

Nadie oyò gritar a' Cecilio Fuentes di F. Siro (Argentina).

Se *Kuro no chotokkyu* ci offre, fra l'altro, la centellinata degustazione dello strangolamento di una ragazza, l'argentino *Nadie oyò gritar a Cecilio Fuentes,* film d'esordio di Fernando Siro, non ci risparmia altre appetitose leccornie dello stesso genere. Si tratta di un regolamento di conti fra guappi del suburbio bonaerense: il nominato Cecilio subisce dapprima lo spoppolamento di una mano mediante pressione tra il pignone e la catena di una bicicletta, e in seguito viene sottoposto a un prolungato pestaggio ad opera di un cieco, che non si ritiene sazio finché non lo lascia secco; vere botte da orbo. Né manca un ispettore di polizia — impersonato dallo stesso Siro, pessimo come attore quanto velleitario e maldestro come regista — che infligge a un giovane indiziato quel che si dice una « dura punizione ». Tutto il film è caratterizzato da un'impostazione ingenuamente moralistica e da una realizzazione francamente dilettantesca.

Megaton ye-ye di J. Yagüe (Spagna).

Per restare nell'ambito delle cinematografie di lingua spagnola, registriamo per dovere di cronaca il contributo del paese ospite, consistente in *Megaton ye ye* di Jesus Yagüe: un indefinibile aborto di commedia musicale, di fronte al quale basti dire che certi filmetti italiani del tempo di guerra, interpretati da Rabagliati o da Natalino Otto, appaiono dei classici.

Once a Thief (L'ultimo omicidio) di R. Nelson (U.S.A.).

Dei tre film presentati dagli Stati Uniti (uno dei quali fuori concorso) il migliore è senza dubbio *Once a Thief* (L'ultimo omicidio), diretto da Ralph Nelson su soggetto e sceneggiatura di Marko Zekial: una vicenda gangsteristica in un ambiente di immigrati triestini (che temiamo forte saranno per diventare, nell'edizione italiana, di indefinibile origine iberica o danubiana). Un giovane che un tempo fu implicato in imprese banditesche tenta invano di rifarsi una vita onesta accanto alla moglie e alla figlioletta. Perseguitato da un vendicativo ispettore di polizia — che un tempo, in uno scontro a fuoco, era stato ferito dal giovanotto —, messo alle strette da una banda di delinquenti capitanata dal proprio stesso fratello, che col ricatto lo costringe a partecipare a una colossale rapina, l'infelice paga alla fine, in modo sproporzionato, i propri debiti verso la società. Situazioni non nuove all'inesauribile filone « gangster » del cinema americano vengono riproposte nel film con una certa vigoria se pure con eccessiva indulgenza a un gusto del romanzesco che sfiora talvolta il melodramma. Tuttavia non mancano notazioni psicologiche ben calibrate e plausibili risvolti umani — soprattutto nei rapporti tra i due fratelli, evocanti il ricordo di quelli fra Marlon Brando e Rod Steiger in *On the Waterfront* di Kazan —, che determinano un pregnante clima di disperata fatalità. Il complesso dell'interpretazione, che vede impegnati Alain Delon, Jack Palance, Ann-Margret e Van Heflin, è di alto livello, e Ralph Nelson si conferma una personalità registica piuttosto interessante.

Mirage di E. Dmytryk (U.S.A.).

Del tutto privo d'interesse invece — e per l'argomento, che anacronisticamente si riallaccia alla fioritura psicanalitica degli anni quaranta, e per la realizzazione, che si attiene a un livello di semplice correttezza artigianale —, *Mirage* di Edward Dmytryk, un regista che dobbiamo rassegnarci a considerare irrimediabilmente perduto. Il film, interpretato da un Gregory Peck stanco e come spaesato che ripete senza convinzione il se stesso di *Spellbound,* mescola in un intreccio aggrovigliato e faticoso una storia di spionaggio indu-

striale relativo alla scoperta di una formula atta a neutralizzare gli effetti delle radiazioni atomiche, e un caso di amnesia da « shock » di cui è vittima il giovane scienziato autore della scoperta. Effetti meccanici di « suspense » si susseguono a ritmo serrato ma poco valgono a ravvivare una storia troppo improbabile e contorta.

Anche la Gran Bretagna aveva due film in concorso ed uno extra, destinato alla serata di chiusura: due film contro cui le armi del critico si spuntano inesorabilmente, tanto dichiarata è la loro natura e la loro destinazione esclusivamente commerciale. Il primo, *Masquerade* (Cinquantamila sterline per tradire) dell'immancabile Basil Dearden, offre almeno qualche appiglio al divertimento nella prima parte, che ha un tono avventuroso e parodistico abbastanza sciolto, sorretto anche da un dialogo salacemente irriverente nei confronti dell'abito mentale tipicamente inglese di considerare i proprii concreti interessi petroliferi del Medio Oriente come una sorta di missione provvidenziale di cui i sudditi di Sua Maestà siano perennemente investiti. Ma in seguito l'intrigo poliziesco — basato sul rapimento del giovanissimo sovrano di uno staterello arabo, minacciato da uno zio fellone e anti inglese, e sul suo trasferimento in una villa della Costa Brava ove s'intreccia un vorticoso carosello nel quale non distingui più tra inseguiti e inseguitori, tra difensori e avversari del principe (e del petrolio) — diventa troppo lambiccato e farraginoso, e ha il torto di scivolare più volte sul piano del dramma con pretese di serietà.

Masquerade (Cinquantamila sterline per tradire) di B. Dearden (Gran Bretagna).

Quanto a *Operation Crossbow* (Operazione Crossbow), diretto da Micheal Anderson, è una spettacolare quanto improbabile ricostruzione di .un episodio fondamentale dell'ultima guerra: l'annientamento, ad opera di agenti segreti inglesi e americani, della base tedesca di Peenemunde, donde partivano le bombe volenti destinate a distruggere Londra. Tutto secondo le convenzioni ormai canoniche del enere, un ampio spiegamento di mezzi tecnici e di ricostruzioni scenografiche — notevole quella della base tedesca scavata sotto la roccia —, profusione di effetti romanzeschi e la partecipazione, anche in ruoli di minima consistenza, di mezzo cinema europeo, da Sophia Loren a George Peppard, da John Mills a Trevor Howard, da Barbara Rütting a Richard Johnson, da Tom Courtenay a Anthony Quayle, da Paul Henreid a Silvia Syms a Richard Todd

Operation Crossbow (Operazione Crossbow) di M. Anderson (Gran Bretagna).

a Lilli Palmer, premiata quest'ultima — pensiamo per estrazione a sorte — come migliore interprete femminile.

La dame de pique di L. Keigel (Francia).

La selezione francese, orbata di *La vieille dame indigne* a causa degli oscuri machiavelli chiariniani, si è ridotta a *La dame de pique* di Léonard Keigel, del quale ricordavamo il soffocante e formalistico *Léviathan* (La notte del peccato), dal romanzo di Julien Green, presentato in Informativa alla Mostra di Venezia del 1961. Il celebre racconto di Puškin aveva già più volte interessato gli uomini di cinema, sempre offrendo grandi occasioni ad attrici prestigiose, da Elena Subujeva a Marguerite Moreno, interprete, assieme a Pierre Blanchar, della versione datane da Feodor Ozep nel 1937. Questa volta un motivo d'interesse era offerto dal ritorno agli schermi di Dita Parlo, dopo un silenzio che, tranne sporadiche apparizioni, durava dall'immediato dopoguerra. Un ritorno, occorre dire, non particolarmente brillante, soprattutto in conseguenza dell'interpretazione che il giovane Keigel, in accordo anche coi gusti di Green, ormai suo abituale collaboratore, ha voluto dare del testo puškiniano: una interpretazione antitradizionale, che annulla ogni calore romantico in una sorta di gelida e distaccata contemplazione di un mondo di fantasmi. L'allucinante vicenda della vecchia contessa Anna Pedotovna, che possiede il segreto della vincita al gioco, ma manda in rovina se stessa e tutti coloro ai quali s'induce a confidarlo, appare composta in un'ambientazione polverosa e stilizzata e affidata a un ritmo statico, lentissimo, che ha più dell'allestimento teatrale e più ancora della trasmissione televisiva che non di un'autonoma articolazione cinematografica. In questa direzione non mancano sequenze suggestive, spesso consistenti in poche lunghissime inquadrature: la toletta notturna della Contessa, con quel lento rituale da vestizione funebre, o l'evocazione ch'essa fa, seduta accanto al camino, dello stuolo di amici che la conoscenza del suo segreto ha mandato in rovina. Ma nel complesso l'opera è troppo calcolata e intellettualistica, rivestita di aristocratiche eleganze ma priva di ogni slancio poetico, e la stessa riapparizione della Parlo appare oggi come la crudele evocazione di uno spento fantasma.

La congiuntura di E. Scola (Italia).

All'Italia è toccato in sorte di profondere un pò di allegria in un festival, per la verità, abbastanza musone; ma si è trattato nel complesso di un'allegria piuttosto a buon mercato.

Non ci riferiamo solo a *La congiuntura* di Ettore Scola, filmetto

privo di pretese e di spirito, che ha il solo merito di evitare le troppo frequenti scivolate sul piano della volgarità scatologica cara al cinema italiano cosiddetto « brillante »; ma anche a *Casanova 70* di Mario Monicelli, film destinato a incontrare i consensi del pubblico grazie all'argomento piccante e allo stuolo di svestitissime donne — da Virna Lisi a Liana e Moira Orfei, da Marisa Mell a Michèle Mercier, da Margaret Lee a Rosemarie Dexter e Seyna Seyn a Luciana Paoli — che ruotano intorno al protagonista, ma che non ascriveremmo tra le cose migliori del regista di *La grande guerra* e dei *Compagni*. In realtà non abbiamo ben capito quale sia precisamente il significato che Monicelli — e i suoi troppi collaboratori alla sceneggiatura: Age, Scarpelli, Guerra, Salvioni, la Cecchi D'Amico — abbiano inteso dare a questa versione modernizzata del mito del « grande amatore » quale da circa due secoli viene impersonato nella figura di Casanova; né ci è parso che il grande sforzo produttivo, le innegabili ma troppo sparse estrosità della regia, l'amabile presenza di un Mastroianni che però dovrebbe cominciare a sorvegliarsi di più, riescano mai a far quagliare un film che resta frettoloso, poco meditato, talvolta estemporaneo, fitto di episodi tirati via alla brava senza che acquistino un peso narrativo, mentre altri per converso si dilungano oltre misura, si aggrovigliano confusamente e causano pesanti scompensi ritmici.

Casanova 70 di M. Monicelli (Italia).

L'idea di partenza non era male: il Casanova dei giorni nostri — che per giunta è un ufficiale della Nato — è un soggetto nevrotico e complessato, che per condurre a buon fine le sue avventure galanti ha bisogno i una particolare spinta eccitante, di un senso incombente del pericolo; altrimenti, se tutto scorre in modo tranquillo, se la dama gli si offre con compiacente generosità, non succede nulla: la molla della libido non scatta, la tensione erotica cade e il misero si espone a penose figure. Di un tale spunto ironicamente attuale il regista non trae le conseguenze capaci di conferire una dimensione in qualche modo problematica al personaggio, di « demistificare », come si usa dire, uno dei nostri miti più inveterati, ma si riduce, in definitiva, a giustapporre monotamente una serie di « sketch » più o meno piccanti, alcuni spiritosi, altri meno, alcuni gustosi, altri scipiti, che proseguono sia pure a un livello di una certa dignità realizzativa e di alta presa spettacolare il discorso ormai stucchevole del filone erotico-boccaccesco del recente cinema italiano.

The Naked Prey di C. Wilde (U.S.A).

Resta da riferire sui due film — uno americano e uno inglese — proiettati fuori concorso, in apertura e in chiusura del festival; ma è presto fatto. *The Naked Prey* — prodotto, diretto e interpretato da Cornel Wilde — è la storia di un drammatico safari che, se Dio vuole, finisce piuttosto male per il cacciatore bianco, costretto a correre lungo tutto il film avendo alle calcagna nugoli di « selvaggi » pienamente solidali con le belve a cui quegli intendeva fare la pelle.

Moll Flanders (Gli amori e le avventure di Moll Flanders) di T. Young (Gran Bretagna).

Quanto a *The Amorous Adventures of Moll Flanders* di Terence Young, che rifà il verso a *Tom Jones* senza uguagliarne l'ammiccante gusto canzonatorio né gli spregiudicati umori satirici, è certamente una bella occasione sprecata. E sì che il romanzo del Defoe — grosso, turgido, intriso di spirito mistificatorio ma pure ligio a una spietata osservazione della realtà, lucido nel rendere un'epoca e una società per scorci lampeggianti, e icastico nel dare corposa vitalità a una serie di personaggi davvero hogarthiani — costituiva una miniera di suggerimenti allettanti, assai più del romanzo dell'aristocratico Fielding, nel quale gli umori benevolmente ironici non arrivano a diluire una sostanza intimamente didascalica e moraleggiante. Diremmo che tra i due film corre un rapporto inverso a quello esistente — checché ne pensasse Walter Scott — tra i due romanzi. Ma v'è di peggio: se Richardson aveva sintetizzato con intelligenza le prolisse avventure di Tom Jones, lasciandone sostanzialmente intatti i significati e anzi aggiungendovi una propria sapida interpretazione, Young ha sottoposto il testo defoiano a un drastico trattamento denicotinizzante, che con l'eliminazione di quanto di sgradevole o graffiante è profuso nel racconto originario ha ridotto le « fortunes and misfortunes » di Moll a delle anodine e dilettevoli « amorous adventures » di una simpatica sventatella, a cui non si addicono né l'incesto né il meretricio né la deportazione in Virginia. Un mondo acquafortato alla Hogarth si converte in una serie di sbiaditi pastelli in technicolor, pretesto per le divistiche esibizioni di una Kim Novak bene in carne ma palesemente ignara della grande occasione che, nel momento stesso in cui la sfiorava ponendola a contatto con il primo, grande personaggio della sua carriera, le sfuggiva invece per sempre, irrimediabilmente.

GUIDO CINCOTTI

La Giuria del XIII Festival Internacional del Cine di San Sebastian — composta da Jean Negulesco (U.S.A.), presidente, e Peter Baker (Gran Bretagna), Pierre Braumberger (Francia), Mihnea Gheorghin (Romania), Josè G. Maesso (Spagna), Miguel Picazo (Spagna), Roberto A. Talice (Argentina) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN CONCHA DE ORO per il miglior film: « ex aequo » a *Mirage* (U.S.A.) di Edward Dmytryk e a *Zlata Reneta* (Cecoslovacchia) di Otakar Vavra;

CONCHA DE PLATA (Premio speciale della giuria): a *Nadie oyò gritar a Cecilio Fuentes* (Argentina) di Fernando Siro;

PREMIO SAN SEBASTIAN PER LA MIGLIOR REGIA: a Mario Monicelli per *Casanova 70* (Italia);

PREMIO SAN SEBASTIAN PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: a Lilli Palmer per *Operation Crossbow* (Gran Bretagna);

PREMIO SAN SEBASTIAN PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: a Marcello Mastroianni per *Casanova 70* (Italia);

MENZIONE SPECIALE: a *Iatcharovannaia Desna* (U.R.S.S.) di Yulia Solntseva e a *El desarraigo* (Cuba) di Fausto Canel;

CONCHA DE ORO PER IL MIGLIOR CORTOMETRAGGIO: a *L'invention de la photographie* (Francia) di André Martin e Michel Baschet.

* * *

A lato dei premi ufficiali sono stati assegnati dalle rispettive giurie i seguenti premi:

PREMIO FIPRESCI: a *Zlata Reneta* (Cecoslovacchia) di Otakar Vavra;

PREMIO OCIC: *Once a Thief* (U.S.A.) di Ralph Nelson;

TROFEO DELLA FEDERAZIONE NAZIONALE DEI CINECLUB SPAGNOLI: a *Hamlet* (U.R.S.S.) di Gregori Kosintzev;

PREMIO CIDALC: a *Zlata Reneta* (Cecoslovacchia) di Otakar Vavra, con menzione alla *Dame de pique* (Francia) di Leonard Keigel e a *Rakopis znaleziony w Saragossie* (Polonia) di Wojciech J. Has;

PREMIO PLUMA DE ORO (dell'Associazione Stampa Estera): a *Rakopis znaleziony w Saragossie* (Polonia) di Wojciech J. Has;

PREMIO ENTRADA DE ORO (dell'Associazione spagnola dei distributori): a *Once a Thief* (U.S.A.) di Ralph Nelson;

PREMIO C.E.C. (Circolo degli scrittori cinematografici): a *Once a Thief* (U.S.A.) di Ralph Nelson.

I film di San Sebastiano

REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE (t.l.: **Manoscritto trovato a Saragozza)** — **r.**: Wojciech J. Has - **s.**: dal romanzo « Manuscrit trouvé à Saragosse » di Jan Potocki - **sc.**: Tadeusz Kwiatkowski - **f.** (bianco e nero, Dyaliscope): Mieczyslaw Jakoda - **scg.**: Jerzy Skarzynski e Tadeusz Myszorek - **c.**: Lidia e Jerzy Skarzynski - **m.**: Krzysztof Penderecki - **int.**: Zbigniew Cybulski (Alfonso van Worden), Iga Cembrzynska (principessa Emina), Joanna Jedryka (principessa Zibelda), Kazimierz Opalinski (l'eremita), Slawomir Linder (padre di van Worden), Miroslawa Lombardo (madre di van Worden), Aleksander Fogiel (gentiluomo spagnolo), Franciszek Pieczka (indemoniato), Ludwik Benoit (padre dell'indemoniato), Barbara Krafft (Camilla), Pola Raksa (Inezilla), August Kowalczyk (inviato della Inquisizione), Adam Pawlikowski (mago), Beata Tyszkiewicz (Doña Rebeca Uzeda), Gustaw Holonbek (Don Pedro Velasquez, matematico), Leon Niemczek (Don Avadaro, capo dei gitani), Krzysztof Litwin (Don Lopez Soarez), Stanislaw Igar (suo padre), Bogumil Kobiela (Toledo, cavaliere di Malta), Juliusz Jablczynski (Aquillar, cavaliere di Malta), Elzbieta Czyzewska (Frasquetta), Janusz Klosinski (suo marito), Jan Machulski (Conte Peña Flor) - **p.**: gruppo « Kamera », 1964 - **o.**: Polonia.

ZLATA RENETA (t.l.: **La renetta d'oro)** — **r.**: Otakar Vávra - **s.**: dal romanzo omonimo di František Hrubin - **sc.**: František Hrubin e Otakar Vávra - **f.** (bianco e nero): Andreja Barla - **scg.**: Karel Skvor - **m.**: Jiří Srnka - **int.**: Karel Höger (Jan), Ilja Prachar (Tonik), Eva Limanová (Lenka), Slavka Budinová (Marta), Vera Tichanková (Anka) - **p.**: Studio Praha-Barrandov, 1965 - **o.**: Cecoslovacchia.

JATCHAROVANNAIA DESNA (t.l.: **La Desna incantata)** — **r.**: Yulia Solntseva - **s.** e **sc.**: Aleksandr Dovzhenko - **f.** (Sovcolor 70 mm.): Aleksei Teremin - **scg.**: Aleksandr Borissov - **int.**: Eugenj Samoilov (il colonnello), Vova Gonciarov (Sachko), Zinaida Kirienko (la madre), Vladimir Gussev (Kolodub), Grigori Belov (nonno Semion), Anatoli Yuchko (Drobot) - **p.**: Mosfilm, 1965 - **o.**: U.R.S.S.

HARY JANOS — **r.**: Miklos Szinetar - **s.**: basato sull'operetta omonima di Zoltan Kodaly - **sc.**: Zsolt Narsany e Bela Paulini - **f.** (colori): Janos Toth - **m.**: Zoltan Kodaly - **int.**: Adam Szirtes e György Melis (Hary Janos), Maria Medgyesi e Maria Matyas (Orzse), Tery Torday e Judit Sandor (Marie-Louise), Laszlo Markus e Jozsef Retil (Ebelestin), Gyula Bedrogi (Napoleone), Samu Balazs (l'Imperatore), Manyi Kiss e Eva Gombos (l'Imperatrice), Laszlo Banhidy e Gyorgy Radnai (Marci) - **p.**: Studio IV della Mafilm, Budapest, 1965 - **o.**: Ungheria.

EL DESARRAIGO — **r.**: Fausto Canel - **s.** e **sc.**: Mario Trejo e Fausto Canel - **f.**: Jorge Hajdù - **scg.**: Pedro Garcia Espinosa - **m.**: Armano Zequeira - **int.**: Yolanda Farr (Marta), Sergio Corrieri (Mario), Reinaldo Miravalles, Julio Martinez, Holmo Hernandez - **p.**: I.C.A.I.C., 1965 - **o.**: Cuba.

KURO NO CHOTOKKYU (ovvero **Super-Express)** — **r.**: Yasuzo Masumura - **s.**: Sueyuki Kajiyama - **sc.**: Yoshio Shirasaka e Yasuzo Masumura - **f.** (bianco e nero, Daieiscope): Setsuo Kobayashi - **m.**: Tadashi Yamauchi - **int.**: Yiro Tamiya (Keiichi Kikyo), Yukiko Fuji (Yoko Tamaru), Eiji Funakoshi (Yukichi Nakae), Tatsuka Ishiguro (Kudo) - **p.**: Daiei, 1964 - **o.**: Giappone.

NADIE OYO' GRITAR A CECILIO FUENTES — **r.**: Fernando Siro - **s.** e **sc.**: Delmiro Saenz - **f.**: Humberto Peruzzi - **scg.**: Nelida Lauria - **m.**: Tito Ribero - **int.**: Walter Vidarte (« Mochila »), Luis Medina Castro (Cecilio Fuentes), Alberto Argibay (il cieco), Laura Bovè (Graciela), Fernando Siro (l'ispettore Saa), Elena Cruz (Marcella), Lautaro Marua (Romay), Gloria Garcia (la polacca), Amades Saenz

Valiente (il polacco), Ignacio Quiròs (Hernàn), Graciela Dufau (Ana), Edgardo Cano (« Banana »), Francisco Rullàn (il delatore) - **p. :** Vivaro, Buenos Aires, 1965 - **o. :** Argentina.

MEGATON YE-YE — **r. :** Jesus Yagüe - **s. :** F. Lara Polop - **sc. :** F. Lara Polop, Jesus Yagüe e Joaquin Parejo Diaz - **f.** (bianco e nero, schermo panoramico) : Armando Rodriguez Posada e Luis Cuadrado - **scg. :** Pablo Gago - **m. :** Miguel A. Carreño « Micky », Juan E. Erasmo - **int. :** Maria Josè Goyanes (Elena), Juan E. Erasmo « Mochi » (Juan), Miguel A. Carreño « Micky » (Micky), Gloria Càmara (Isabel), Alvaro de Luna (Fausto), Goyo Lebrero (l'autista) e il complesso « Los cuatro Tony's » - **p. :** Mundial Film, 1965 - **o. :** Spagna.

ONCE A THIEF (L'ultimo omicidio) - **r. :** Ralph Nelson - **s.** e **sc. :** Marko Zekial - **f.** (bianco e nero, Panavision) : Robert Burks - **m. :** Lalo Schifrin - **int. :** Alain Delon (Eddie Pedak), Ann-Margret (Kristine Pedak), Van Heflin (Mike Vido), Jack Palance (Walter Pedak), John Davis Chandler (James Sargatanas), Jeff Corey (tenente Kebner), Tony Musante (Cleve Schoeustein), Steve Mitschell (Frank Kane), Marko Zekial (Luke), Tammy Lacke (Kathy Pedak), Yuki Shimoda (John Ling) - **p. :** Ralph Nelson e Fred Engel, per la M.G.M., 1965 - **o. :** U.S.A. - **d. :** M.G.M.

MIRAGE — **r. :** Edward Dmytryk - **s. :** Howard Fast - **f.** (bianco e nero) : Joseph MacDonald - **m. :** Quincy Jones - **int. :** Gregory Peck (David Stillman), Diane Baker (Shela), Walter Matthau (Ted Caselle), Leif Erickson (Cramford), Kevin MacCarthy (Josephson), George Kennedy (Willard), Robert H. Harris (dottor Broden), Jack Weston (Lester), Syl Lamont (Benny) - **p. :** Universal-International, 1965 - **o. :** U.S.A.

MASQUERADE (Cinquantamila sterline per tradire) — **r. :** Basil Dearden - **s. :** dal racconto « Castle Minerva » di V. Canning - **sc. :** Michael Relph e William Goldman - **f.** (Eastmancolor) : Otto Heller - **scg. :** Don Ashton - **m. :** Philip Green - **int. :** Cliff Robertson (David Frazer), Jack Hawkins (colonnello Drexel), Marisa Mell (Sophie), Michel Piccoli (Sarrassin), Bill Fraser (Donwoody), Christopher Witty (principe Jamil), Tutte Lemkow (Paviot), Keith Pyott (Gustave) - **p. :** Michael Relph e Basil Dearden per United Artists, 1965 - **o. :** Gran Bretagna - **d. :** Dear - U.A.

OPERATION CROSSBOW (Operazione Crossbow) — **r. :** Michael Anderson - **s.** e **sc. :** Richard Imrie, Derry Quinn, Ray Rigby - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Erwin Hillier - **scg. :** Elliot Scott - **m. :** Ron Goodwin - **int. :** George Peppard (John Curtis), Sophia Loren (Nora), Trevor Howard (professor Lindemann), John Mills (Boyd), Richard Johnson (Duncan Sandys), Tom Courtenay (Robert Hensham), Lilli Palmer (Frieda), Anthony Quayle (Bamford), Paul Henreid (Ziemann), Helmut Dantine (Linz), Barbara Rütting (Hanna Reitsch), Richard Todd (comandante Kendall), Sylvia Syms (Constance Babigton Smith), Patrick Wymark (Winston Churchill) - **p. :** Carlo Ponti per la M.G.M., 1965 - **o. :** Gran Bretagna.

LA DAME DE PIQUE — **r. :** Léonard Keigel - **s. :** dal racconto « Pikobaja dama » di Aleksandr Puškin - **sc. :** Julien Green e Eric Jourdan - **f. :** Alain Levent - **scg. :** Donald Cardwell - **c. :** Roger Harth - **m. :** Franz Schubert - **int. :** Dita Parlo (contessa Anna Fedotovna), Katharina Renne (signorina Noffmann), Michel Subor (Hermann), Simone Bach (Lisa), André Charpak (il Conte), Frank Hubler (Serge), Jean Negroni (Sain-Germain), Philippe Lemaire (Duca di Orléans), Bernard Tiphaine (Tomski), Jacqueline Monsigni (Maria Antonietta) - **p. :** Paris Cité Productions, 1965 - **o. :** Francia.

LA CONGIUNTURA — **r. :** Ettore Scola - **s.** e **sc. :** Ruggero Maccari e Ettore Scola - **f.** (Technirama, Technicolor) : Sandro D'Eva - **m. :** Armando Trovajoli - **int. :** Vittorio Gassman (principe Giuliano Niccolini), Joan Collins (Jane), Jacques Bergerac (Sandro), Hilda Barry (viaggiatrice inglese) - **p. :** Mario Cecchi Gori per Fair Films-Films Concordia, 1964 - **o. :** Italia.

CASANOVA 70 — **r.** : Mario Monicelli - **s.** e **sc.** : Age, Scarpelli, Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico, Ugo Guerra, Giorgio Salvioni - **f.** (Panoramic Screen, Eastmancolor) : Aldo Tonti - **m.** : Armando Trovajoli e Franco Bassi - **int.** : Marcello Mastroianni (Andrea), Virna Lisi (Gigliola), Marisa Mell, Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno, Liana Orfei, Moira Orfei, Guido Alberti, Beba Loncar, Jolanda Modio, Margaret Lee, Rosemarie Dexter, Seyna Seyn, Luciana Paoli - **p.** : C. C. Champion - Les Films Concordia, 1965 - **o.** : Italia.

THE NAKED PREY — **r.** : Cornel Wilde - **s.** e **sc.** : Clint Johnston e Don Peters - **f.** (Panavision, Technicolor) : I.A.R. Thompson - **int.** : Cornel Wilde (l'uomo), Ken Gampu (il capo dei guerrieri), Gert van der Berg (il cliente), Patrick Mvnhardt (l'ispettore del safari), Bella Randels (la bambina), Morrison Gampu (il capo della tribù) - **p.** : Theodora Productions per la Paramount, 1965 - **o.** : U S.A.

THE AMOROUS ADVENTURES OF MOLL FLANDERS (Gli amori e le avventure di Moll Flanders) — **r.** : Terence Young - **s.** : basato sul romanzo « Moll Flanders » di Daniel Defoe - **sc.** : Denis Cannan e Roland Kibbee - **f.** (Panavision, Technicolor) : Ted Moone - **scg.** : Syd Cain - **m.** : John Addison - **int.** : Kim Novak (Moll Flanders), Claire Upland (Moll bambina), Richard Johnson (Jemmy), Angela Lansbury (Lady Blystone), Vittorio De Sica (il Conte), Leo McKern (Squint), George Sanders (il banchiere), Lilli Palmer (Dutchy), Peter Butterworth (Grunt), Dandy Nichols (Sovrintendente dell'Orfanotrofio), Cecil Parker (il sindaco), Barbara Couper (sua moglie), Daniel Massey (il figlio maggiore), Derren Nesbitt (il figlio minore) Hugh Griffith (il governatore della prigione) - **p.** : Winchester Film Prod. per la Paramount, 1965 - **o.** : Gran Bretagna.

(*a cura di* G. CINCOTTI)

Annecy: cinema d'animazione, anno sesto

A due anni di distanza dall'ultimo Festival internazionale del cinema d'animazione, questo sesto incontro di Annecy ha fornito un'ampia messe di opere, realizzate nell'ultimo biennio e provenienti da ogni parte del mondo, tale da permettere di fare alcune considerazioni generali sullo stato attuale del cinema animato immagine per immagine. Oltre ottanta erano i film in concorso e fuori concorso e più di venti i paesi rappresentati con una o più opere; e la commissione di selezione ha dovuto fare una scelta rigorosa, e anche imbarazzante, in un numero più che doppio di film che aspiravano a entrare in lizza, per presentare un panorama del cinema d'animazione che al buon livello tecnico e artistico unisse anche il carattere di rappresentatività internazionale. L'intento mi pare sia stato pienamente realizzato.

Due aspetti, positivi, dell'animazione contemporanea son da mettere innanzi tutto in rilievo: la padronanza del linguaggio tecnico, anche il più difficile e complicato, e la varietà dei temi affrontati. I moderni autori dell'animazione, quelli che da anni lavorano

in questo particolare settore cinematografico come quelli che sono alla loro prima opera come quelli infine che provengono da paesi la cui cinematografia è in fase embrionale, dimostrano di possedere una tale dimestichezza col mezzo tecnico da saperlo usare non soltanto con estrema scioltezza ma sfruttandone tutte le possibilità espressive. Inoltre essi sanno trattare con competenza linguistica temi e contenuti un tempo riservati al « cinema maggiore », mettendo a profitto sia i risultati delle ricerche sperimentali condotte negli anni passati all'interno del mezzo tecnico loro proprio, sia i contributi artistici derivanti dai più stretti legami allacciati in questi ultimi anni con le altre arti della visione, dalla pittura alla grafica, alla cartellonistica.

A quest'alto livello raggiunto dal cinema d'animazione mondiale si collegano tuttavia due altri aspetti, questa volta negativi, che non si possono tacere: una certa uniformità di stile e l'assenza di nuove opere veramente rivoluzionarie. Mi pare che parecchi dei film presentati ad Annecy denuncino nei loro autori un malcelato conformismo formale che deriva più che dall'assimilazione di poetiche e modi espressivi d'altri autori, da veri e propri ricalchi di stilemi altrui, soprattutto di Dunning e Hubley, i due artisti la cui influenza è stata in questi anni preponderante. Né, d'altro canto, c'è stata l'opera nuova, che ha rotto col passato e ha indicato nuove vie al linguaggio dell'animazione, com'è stato nel 1962 con *L'uomo volante* di Dunning. Sicché al notevole grado di maturità cui è pervenuto il cinema d'animazione odierno, e che il Festival di Annecy ha ampiamente documentato, non mi pare sia corrisposto un altrettanto notevole grado di originalità, anche se, naturalmente, opere valide non sono mancate. E sarà bene iniziare questo breve resoconto da esse.

La giuria ha voluto attribuire il gran premio all'opera prima del francese Jean-François Laguionie, allievo di Paul Grimault, che gli ha prodotto il film; e, nonostante certe riserve che sono state sollevate nell'ambiente del Festival, penso che *La demoiselle et le violoncelliste* (questo è il titolo del film) una segnalazione la meritasse. Si tratta di una delicata favola surreale che ha come protagonisti una ragazza che pesca in riva al mare e un suonatore di violoncello. Essi si incontrano tra le onde del mare in burrasca (un mare a cui Laguionie ha saputo infondere una vita propria con mezzi visivi elementari, vero protagonista del film e una delle invenzioni poetiche più affascinanti del disegno animato di questi

ultimi anni) e proseguono la loro breve avventura sul fondo del mare, tra pesci e mostri marini. Il linguaggio poetico di Laguionie è semplice e ingenuo e richiama immediatamente, per i riferimenti d'ordine figurativo, al doganiere Rousseau, ma aleggia nell'opera uno spirito moderno di rivolta contro la disumanizzazione della società contemporanea che si esprime tuttavia non con i toni violenti della satira, ma con le dolci cadenze della lirica. Siamo di fronte a un « cinema d'autore », di ancor non facile definizione, che può riservarci delle sorprese.

Più completa e complessa l'opera di Jan Lenica, anch'essa legata a una poetica personalissima e non sempre chiara, di cui abbiamo visto i due ultimi lavori: *Le rinoceron,* da Jonesco, e *A*. Non sono questi tra i film più riusciti del nostro, ma rivelano tuttavia, soprattutto il secondo, quel rigore intellettuale e formale e quell'atmosfera di non repressa angoscia che sono caratteristiche del suo mondo fantastico. Se nel *Rinoceron* il richiamo al testo di Jonesco, la cui conoscenza è indispensabile per comprendere il film, impedisce all'autore il libero gioco dell'invenzione poetica e lo costringe entro una struttura narrativa alquanto oscura; in *A* il tema dell'impossibilità umana di essere veramente liberi, al di fuori dei limiti d'ogni natura imposti dalla società, trova i giusti toni e le giuste cadenze d'un apologo esistenziale. Il film è a « scena fissa » e si compone di una elementare scenografia sul fondo della quale si muove un personaggio vestito di nero. Il racconto è quasi inesistente: all'improvviso una grande lettera « A » s'introduce nella stanza del protagonista impedendogli ogni movimento e costringendolo all'immobilità, fino a quando, dopo lunghi ed estenuanti tentativi, egli riesce a liberarsene, ma ecco che una grande lettera « B » sopraggiunge ... Lenica usa uno stile, oserei dire, spoglio, ma d'un rigore esemplare, che gli permette di comunicare allo spettatore una sensazione di autentica angoscia, ch'egli sa mitigare da un lato con una visione razionale delle cose, dall'altro con una vena di profonda melanconia.

Anche Walerian Borowczyk, che di Lenica è stato amico e collaboratore, è un autore complesso e completo, e le due opere presentate fuori concorso ad Annecy, probabilmente finora i suoi film più rigorosi ed artisticamente validi, ne sono una conferma. Si tratta di *Les jeux des anges,* di cui ho già parlato nella mia corrispondenza da Tours dello scorso anno, e di *Renaissance* che è del 1963. Quest'ultimo film è d'animazione di oggetti e può essere considerato l'equivalente d'una « natura morta » d'un grande pittore: lad-

dove questi, con la sua sensibilità coloristica, il sapiente gioco delle luci, il taglio dell'immagine, riesce a far « vivere » le cose inanimate, Borowczyk dà loro un'anima con la cristallina visione del suo obbiettivo fotografico e con l'amore con cui lentamente provvede alla loro ricomposizione. Un'immagine statica d'un interno di stanza borghese, un tavolo, dei libri, una cesta, una tromba, degli oggetti vari; all'improvviso una terribile esplosione che tutto manda in frantumi; infine la meticolosa ricomposizione d'ogni cosa al suo posto, vera e propria « rinascita » degli oggetti. Il film è tutto qui e potrebbe parere, a una visione superficiale, soltanto un gioco e una dimostrazione d'abilità tecnica. Ma si veda con quale sguardo distaccato, e al tempo stesso carico d'un sincero amore per le cose, Borowczyk compone il suo film, pezzo a pezzo, seguendo un disegno che la musica e i rumori — quella musica e quei rumori che in maniera così originale, « personalissima », egli sa impiegare in tutte le sue opere — mettono in rilievo, non solo, ma « commentano » indirizzando in una certa direzione il giudizio dello spettatore. E il giudizio si identifica con una visione nuova delle cose, derivata più che dai significati allegorici, da un legame affettivo con le cose stesse, quasi avessero, non metaforicamente, un'anima.

Con un premio speciale la giuria ha voluto segnalare anche l'opera del giovane Peter Foldes, che ha presentato due recenti film realizzati nell'ambito del Servizio delle Ricerche della Radio Televisione francese. Si tratta, a mio avviso, d'un tentativo di animazione d'un disegno grafico che può assumere un valore artistico autonomo, indipendente dal movimento, ma da questo continuamente condizionato, il quale può indicare una certa qual nuova via all'animazione, ma che sostanzialmente denuncia la sua natura di esperimento, nemmeno rigoroso, e una forte dose di presunzione nell'autore. I due film sono *Appêtit d'oiseau* e *Un garçon plein d'avenir* e si presentano, nella loro struttura narrativa alquanto confusa e non facilmente decifrabile, come due divagazioni cinematografiche su alcuni temi cari all'autore, e in parte autobiografici, quali il rapporto tra i sessi, la libertà dell'individuo in una società massificata, l'aspirazione alla gloria. D'un certo interesse è il disegno, che si ispira a certe opere di Picasso del periodo neoclassico e degli anni di « Guernica » ed anche a certi disegni di Cocteau, e più ancora alcuni motivi di trasformazione dei disegni eseguiti con rigore formale e non privi d'invenzione fantastica.

Ben diverso è il caso degli italiani Emanuele Luzzati e Giulio

Gianini, autori di una *Gazza ladra* che visualizza in termini di vera girandola di colori splendenti i temi musicali dell'ouverture dell'omonima opera di Rossini. In questo caso l'invenzione fantastica si concretizza in una visione allegra della realtà trasfigurata dallo spirito fiabesco luzzatiano e in un ritmo narrativo che non cede, in brio e freschezza, al travolgente impeto melodico della musica rossiniana. Nel tratteggiare i personaggi di una comica storia che vede in guerra tra loro i re, decisi a ottenere una facile vittoria, e gli uccelli, e che si conclude invece con la sconfitta dei primi per merito di una astuta gazza ladra che si è intromessa nella lotta, Luzzati si è rifatto, nel disegno e nei colori, ai personaggi dei suoi precedenti film, riuscendo tuttavia a dar loro nuova vita. Il film è piacevolissimo e dimostra che il mondo poetico, in cui finora hanno operato gli autori, anche se apparentemente circoscritto e limitato, non ha ancora esaurito la sua vitalità e il suo fascino. Dispiace quindi che, per una fedeltà eccessiva allo spartito rossiniano, essi abbiano appesantito il loro piccolo capolavoro di alcune ripetizioni dovute al ricalco visivo dei ritornelli di Rossini e di alcuni inevitabili momenti di stasi narrativa.

Su un piano di felicità espressiva non molto dissimile si pone l'ultimo Trnka, questa volta alle prese con il Boccaccio in *Archandel Gabriel a Pani Husa* (t.l.: L'Arcangelo Gabriele e la Signora Oca), tratto dalla seconda novella della quarta giornata del « Decamerone ». Trnka è quel grande artista che tutti conosciamo e i suoi film, anche quelli meno riusciti o più accademici, sprigionano una forte carica di sana comicità spesso unita a una sofferta melanconia. In una Venezia più rinascimentale che trecentesca, scenograficamente impostata su certi moduli visivi presi in prestito dal Carpaccio, si muovono pochi personaggi tratteggiati con mano maestra: il monaco briccone, la dama sciocca, il vecchio pseudo-salvatore. Il racconto si dipana attorno ad essi ed è punteggiato di situazioni comiche e grottesche che, derivate dal testo del Boccaccio, acquistano tuttavia un aspetto nuovo, più moderno, e continuamente ammiccante allo spettatore smaliziato. Ne deriva un tono di piacevole ironia che sottende tutto il film, facendone una delle opere più felici e riuscite del nostro. Di ben diverso spirito è l'altro film di Trnka, che ha ottenuto un premio speciale della giuria, *Ruka* (t.l.: La mano), chiaramente simbolico. Si tratta di un apologo alquanto drammatico, d'ispirazione certamente autobiografica, che denuncia la situazione insostenibile in cui viene a trovarsi un artista costretto a

trasformarsi in passivo incensatore dell'autorità. Il film narra la tragica avventura toccata a un semplice vasaio visitato un giorno da una mano, grande e imperiosa, che gli ordina di farle il ritratto. Ai dinieghi del vasaio la mano risponde con la violenza e costringe il povero artista a scolpire una mano colossale promettendogli onori e gloria. Alla fine il vasaio si ribellerà e fuggirà barricandosi nella sua stanzetta, dove troverà la morte, ma anche, sul suo feretro, la corona d'alloro che la mano delicatamente deporrà. Il primo nome al quale il film rimanda è quello del compatriota di Trnka, al quale in passato egli non s'era mai ispirato, Franz Kafka; e il fatto può apparire sorprendente. L'angoscia kafkiana, per la prima volta, scuote i personaggi di Trnka, permea ogni cosa, si trasmette allo spetatore attento e attonito. Ma al di là di un richiamo letterario, è la tragedia di un uomo, e di una generazione, che carica le immagini di una tensione drammatica e che supera quei cedimenti di stile ch'è possibile riscontrare in talune pagine.

Il film di Trnka è anche un buon saggio di cinema d'animazione drammatico, genere non molto diffuso e non facile di questo particolare settore della cinematografia. Ad Annecy quest'anno si son visti alcuni altri esempi degni di interesse. A parte *Hangman* degli americani Paul Julian e Les Goldman, di cui ho già parlato nel mio resoconto da Tours, due film jugoslavi meritavano attenzione: si tratta di *Tifusari* (t.l.: Malati di tifo) di Vatroslav Mimica e di *I videl sem deljine meglene i Kalne* (t.l.: Di nebbia e di fango) di Zlatko Bourek. Il primo è un dolente omaggio alla memoria dei partigiani caduti nella lotta contro il nazismo e si avvale, oltre che del testo poetico di Juri Kastelan sul ritmo del quale si snoda il racconto, di un incisivo segno grafico di Aleksander Marks, che si rifà a certa grafica espressionistica del periodo tra le due guerre. Il secondo, sulle cadenze della « Ballata di Petrica Kerempuh » di Miroslav Krleza, svolge il tema della lotta contro l'oppressore in difesa della libertà, ambientando la storia nel lontano medioevo, servendosi anche di schemi figurativi derivati dalla pittura popolare e dalle illustrazioni medioevali. I risultati sono pregevoli, anche se non eccezionali, e, soprattutto, nel film di Mimica rivelano un forte talento d'artista.

Il premio « Helen Grayson » per l'opera prima è andato a *Clay* dell'americano Eliot Noyes, realizzato in ambiente universitario. Si può essere soddisfatti di una segnalazione che indica nel giovane Noyes notevoli qualità d'animatore e nel film un efficace esempio

d'impiego espressivo di materie in certo senso nuove, come in questo caso l'argilla (che dà il titolo al film). È una breve storia del mondo dalle origini alla comparsa dell'uomo narrata in modo piacevole, con numerosi spunti umoristici ed acute osservazioni, servendosi unicamente di un po' d'argilla opportunamente modellata ed animata. Le trasformazioni seguono le invenzioni fantastiche proprie di un genere dell'animazione che si può far risalire ad Émile Cohl, ma il nuovo materiale usato, tridimensionale, a differenza del semplice segno di matita sul foglio bianco, conferisce alla narrazione una nuova dimensione, e non soltanto naturalmente in senso fisico.

Sul piano del puro divertimento, che non esclude tuttavia agganci con la realtà contemporanea, un piccolo gruppo di film si è imposto per la modernità dello stile, non esente invero da influssi d'altri autori, come si è detto all'inizio; per l'originalità dell'idea-base, attorno alla quale si è costruita la storia; o per una certa satira di costume, che traspare tra le maglie del racconto. Alludo in modo particolare ai cecoslovacchi *Ptaci kohaci* (t.l.: Strani uccelli) di Vladimir Lehki, *Start* di František Vystrčil e *Schody* (t.l.: La scala) di Eduard Hofman, agli americani *Nudnik 2* di Gene Deitch, *The Bird* di Fred Wolf e *The Top* di Teru Murakami, ai jugoslavi *Peti* (t.l.: Il quinto) di Pavao Stalter e Zlatko Grgic e *Bez naslova* (t.l.: Senza titolo) di Borivoj Dovnikovic, all'inglese *Springtime for Samantha* di Vera Linnecar e al canadese *I Know an Old Lady Whe Swallowed a Fly* di Derek Lamb. Si tratta per lo più di brevi film, a volte di due o tre minuti, tutti centrati su uno spunto comico iniziale sviluppato secondo una linea narrativa concisa ed efficace. Nel film di Lehky, ad esempio, il tema è fornito dai personaggi di due straordinari uccelli, padre e figlio, che si rifiutano di volare, le cui avventure, in parte prevedibili, sono narrate con un disegno satirico — pochi tratti di penna su fondo chiaro — che riesce a dare ai personaggi non soltanto una vita fisica ma una psicologia. Analogo discorso si può tenere per il film di Vystrcil, più elaborato e di maggior interesse tematico. Anche qui abbiamo due personaggi, nella fattispecie due corridori, che si rifiutano di correre nonostante che la parola « start » li inviti a più riprese, promettendo al vincitore lauti premi. Il disegno è anch'esso lineare e i personaggi derivano direttamente dal precedente, non dimenticato, film dell'autore, *Un posto al sole*; ma a differenza del film di Lehky, *Start* rivela un maggior gusto satirico. *Schody* di Hofman è invece un brevissimo divertimento che utilizza efficacemente un foglio di

carta musicale come sfondo scenografico all'esile vicenda dell'ascesa e della caduta di un individuo.

In un certo senso più complessi, ma anche maggiormente condizionati dalle influenze stilistiche di Dunning e di Pintoff, i tre film americani dimostrano nei loro autori uno spirito più mordace e aggressivo. Se *The Top* di Murakami è un apologo sull'uomo medio americano tutto dedito appunto al « successo », il film di Deitch è un gustosissimo ritratto, davvero inverosimile e grottesco, di un personaggio che cerca invano di prepararsi il cibo in una squallida casa alla periferia di una grande città, provocando evidentemente un sacco di guai. Più riuscito è *The Bird* di Wolf, ma anche più esplicitamente ricalcato sui modelli di Dunning, di cui costituisce quasi un plagio: si tratta di un « breve incontro » tra un uomo e una donna provocato involontariamente da un uccello, con un finale a sorpresa e una punta di erotismo e di cattiveria che ne riscattano la mancanza di originalità figurativa.

Sul piano più modesto della barzelletta illustrata, *Peti,* che narra d'un musicista stonato che cerca, insiste e riesce ad aggiungersi a un quartetto di ottomi suonatori, e *Bez naslova,* che mette in scena un personaggio di artista che non riesce nemmeno ad iniziare il suo numero perché impedito dal continuo sopraggiungere degli interminabili titoli di testa di un film inesistente, si fanno apprezzare per il brio della narrazione e il moderno gusto grafico del disegno. Mentre, pervasi da un capo all'altro dell'*humour* britannico, il film della Linnecar e quello di Lamb rivelano ambizioni maggiori, sia nel tratteggio di un personaggio straordinario di zitella ingenua (la *Samantha* della Linnecar), sia nella illustrazione spiritosa e graficamente corrosiva di una filastrocca popolare (la *Old Lady* di Lamb).

Infine un cenno, in attesa di un più ampio discorso che sarà possibile fare non appena il film sarà finito, merita *West and Soda* di Bruno Bozzetto, di cui sono stati proiettati ad Annecy alcuni brani. È un lungometraggio a disegni animati ambientato nel « West » dei cow-boys, dei « saloons », dei cattivi e delle belle-violate, ricco di invenzioni comiche, di spirito ironico e condotto con un gusto preciso per l'ambientazione e lo sfondo scenografico e con un ritmo narrativo rigorosamente scandito (stando a quanto si è potuto vedere, poco più di dieci minuti di proiezione).

Se i film citati sono stati quelli che più hanno interessato, sia per il loro valore intrinseco, sia per certe originalità di fattura, sia per alcuni temi trattati; la restante produzione — tutta, come si è

detto, di dignitosa fattura — deve essere, sia pur fugacemente, segnalata.

I meno significativi sono parsi i saggi di cinema sperimentale, ancorati spesso a ricerche superate, privi di una vera originalità o necessità espressiva, come *Il mattino, il lago, la sera ad Annecy* del jugoslavo Crt Skodlar, animazione di elementi astratti, o *Sarabande et variations* dello svizzero Gilbert Vuillème, noiosa interpretazione visiva di musica bachiana, o ancora *Meurtre* di Piotr Kamler, più elaborato ma altrettanto gratuito, o infine l'*Hommage to François Couperin* dell'americano Philip Stapp. Un certo interesse ha destato l'esperimento di pittura semovente del pittore-cineasta Robert Lapoujade, *Trois portraits d'un oiseau-qui-n'existe pas,* presentato fuori concorso, così come l'analogo saggio di forme e colori in movimento offerto dall'ungherese Babor Gyorgy Kovasznai con *Atvaltozasok* (t.l.: Doppio ritratto). Ma si tratta pur sempre di opere mancate, più propriamente di opere anacronistiche.

Nel settore del cinema d'animazione per l'infanzia non si sono visti film di grande rilievo; alcuni tuttavia, per la delicatezza dei toni, per lo stile appropriato al pubblico cui il film è rivolto, e per certe soluzioni tecnico-espressive adottate, meritano un cenno. Alludo soprattutto ai bulgari *Basnia* (t.l.: Favola) di Radka Batchvarova e *Margaritka* (t.l.: La margherita) di Todor Dinov, dal segno grafico elementare, che non disdegnano il discorso moraleggiante e didascalico, ma lo fanno con gusto e sensibilità, il primo narrando d'un gallo che tiranneggia il pollaio, il secondo di una margherita che non si lascia strappare da un uomo cattivo. Così i cecoslovacchi *Kulička* (t.l.: La pallina) di Hermina Tyrlová, delicata favola ambientata in uno zoo di pupazzi di legno; *O ctverecce a trojuhelnickovi* (t.l.: Il quadratino e il triangolino) di Zdeněk Miler, che narra le avventure, libere e spensierate, di un piccolo quadrato e di un piccolo triangolo; *Popletena planeta* (t.l.: Il pianeta pazzo) di Pavel Prochazka, che racconta l'inverosibile esperienza di un bambino con il suo cane in uno strano pianeta. Così anche il danese *A.B.C. Staveleg i Afrika* (t.l.: A.B.C. alfabeto africano) di Bent Barfod, piacevole lezione di lingua per la prima classe elementare, o il tedesco orientale *Das Froschlein und der Reifen* di Heinz Nagel, graficamente e coloristicamente affascinante. Così infine il divertente *A Child's Introduction to the Cosmos* dell'americano Hal Barwood o i sovietici *Il gallo e i colori* di B. Stepantsev, che mette in burla la boria e la presunzione dei mediocri, *La ranocchia cerca*

un padre di Roman Katcianov e *Toptychka* di Fedor Kitruk, delicate favole per i più piccini.

Decisamente mediocri, sia come fattura che come forza propagandistica, sono parsi i film di più dichiarato intento didascalico come il sovietico *Il mistero del re nero* di D. Cerkasski, che invita i cittadini a un più oculato uso dei fiammiferi, come l'americano *Great Rights* di Willliam Hurtz sulla dichiarazione dei diritti dell'uomo, o il cinese *Il ponte dell'Armata rossa* di Chien Yun-ta, che esalta il coraggio dei contadini contro le truppe dell'esercito nazionalista agli ordini dei latifondisti.

Di una certa forza corrosiva, anche se non compiutamente espressa, sono carichi i due film del tedesco Helmut Herbst, *Schwarz-Weiss-Rot* e *Ueberwindung eines Verlustes,* che con uno stile grafico, che utilizza elementi disparati, trattano della Germania attuale, quella neocapitalistica e quella insoddisfatta dell'odierna divisione del paese, in termini coraggiosi e anche spregiudicati. Mentre l'altro tedesco Wolfgang Urchs, con *Contraste,* si limita a una satira, non priva di tratti feroci, ma sostanzialmente gratuita, della borghesia grassa e soddisfatta, narrando la storia di una signora che, annoiata, muta ogni cosa nel suo appartamento seguendo la moda, per ritrovarsi alla fine al punto di partenza. Ben più vivo l'apologo di Bretislav Pojar *Ideal* (t.l.: L'ideale), che ha per tema il sogno di un piccolo borghese, l'automobile, che va in frantumi via via che la vita familiare e sociale lo mette di fronte alle esigenze materiali dell'esistenza. Pojar, anche se questo suo ultimo film denuncia una certa stanchezza, è sempre un felice narratore di fatti quotidiani e i suoi personaggi, analogamente a quelli di Trnka, posseggono una loro vitalità artistica, a cui è affidato, più che alla storia in sé, il messaggio di poesia o di satira che l'autore vuol trasmettere allo spettatore.

Cienczasu (t.l.: L'ombra del tempo) del polacco Jerzy Kotowsky utilizza in maniera efficace, raggiungendo risultati drammatici e a volte macabri, due mani scheletriche e un elmo nazista per denunciare il risorgere di certo spirito bellicistico, ma il discorso che fa è alquanto confuso e lo stile piuttosto sciatto. Di più chiara impostazione polemica l'originale *Fotel* (t.l.: La poltrona), anch'esso polacco, di Daniel Szczechura, che con un disegno essenziale, che inquadra dall'alto oggetto e persone, satireggia sulla corsa al potere, al « cadreghino » diremmo noi, che pare non sia una caratteristica

esclusiva dei governi capitalistici. I due altri film polacchi in cartellone sono invece due divagazioni un poco intellettualistiche, la prima (*Czerwone i czarne* [t.l.: Rosso e nero] di Witold Giersz) su una corrida immaginaria scaturita dallo scontrarsi di due macchie di colore, una rossa e una nera, che si trasformano in toro e in torero; la seconda (*Noc noworoczna* [t.l.: La notte di capodanno] di Jerzy Zitzman) sulle diverse versioni di un fatto strano capitato la notte di capodanno, in cui non è difficile ritrovare una lontana eco dell'opera pirandelliana.

Alquanto deludenti i francesi *Acte sans parole* di Bruno e Guido Bettiol, illustrazione pretenziosa e insopportabile di un testo di Beckett, e *Pierrot* di Jacques Leroux, che vorrebbe essere una delicata poesia romantica e non è altro che una stucchevole oleografia. Più interessante *La porte* di Jacques Vausseur, il non dimenticato autore del *Cadeau,* che tuttavia non riesce ad esprimere compiutamente il suo pensiero, altalenando tra il gioco più o meno spiritoso dei qui-pro-quo e certe pretese di discorso filosofico sul comportamento umano. Un certo « impegno », non solo artistico ma anche sociale e politico, m'è parso di riscontrare nello spagnolo *La edad de la piedra* di Gabriel Blanco, che, pur in maniera ancora confusa e stilisticamente incerta, ha cercato di descrivere con accenti ironici e polemici la situazione di perenne schiavitù in cui si trova a vivere l'uomo nella società capitalistica. Mediocre invece è risultato il saggio di Carmen d'Avino, che pure altre volte aveva dimostrato gusto e sensibilità ritmica, di animazione di manichini colorati in un paesaggio campestre in *A Finnish Fable.*

Resterebbe ancora da dire di taluni brevi film d'un certo interesse come *Concerto erotica* del danese Jannik Hastrup, o *Le crocodile majuscule* dei belgi Ryssack, Rosy e Delire, o *The Hoffnung Symphony Orchestra* dell'inglese Harold Whitaker, tutti ricchi di spunti comici non volgari; o anche del sovietico *La pulce meccanica* di Ivan Ivanov-Vano, di cui abbiamo visto alcuni estratti, e che richiederebbe un discorso particolare sia per lo stile figurativo adottato sia per il linguaggio narrativo: o infine della *Slowce M* (t.l.: La lettera M) di Jiří Brdečka, presentato furi concorso e già noto, la cui analisi implicherebbe un discorso più ampio su tutta l'opera di questo estroso e sensibile artista cecoslovacco. Ma il resoconto del Festival di Annecy si è fatto lungo ed è bene concludere. Non vorrei tuttavia dimenticare le ultime opere di due autori, diversis-

simi tra loro ma rappresentativi dei loro rispettivi paesi, come l'americano Chuck Jones e il giapponese Yoji Kuri.

Presentati fuori concorso, *The Cat Above and the Mouse Below* e *Tom-ic energy* di Jones confermano le doti di grande conoscitore del ritmo e del montaggio cinematografico dell'artista americano, soprattutto il secondo, tutto tenuto sul ritmo frenetico di un inseguimento che potrebbe non finire più e che infatti è troncato di netto, senza giustificazione, dalla parola « fine ». Si tratta, è evidente, delle ennesime avventure degli inseparabili nemici Tom e Jerry, secondo gli schemi abituali di siffatti filmetti, ma l'abilità di Jones, e la sua personalità d'artista, sta nel saper rinnovare, nella precisione del tocco e nella rapidità dell'osservazione comica, la tradizione, conferendo in tal modo alle storie prevedibili che racconta il sapore della novità. All'opposto Yoji Kuri è assolutamente sradicato da ogni tradizione figurativa del cinema d'animazione del proprio paese, ché spesso americanizza elementi della cultura figurativa giapponese, e continuamente rinnova il suo linguaggio espressivo, rifacendosi a talune esperienze dell'animazione europea ma immettendo sovente elementi del tutto nuovi, scaturiti dalla sua fantasia poetica. I due film presentati ad Annecy, anch'essi fuori concorso, sono *AOS* e *L'uomo della porta vicina* e non è facile, per chi non conosca l'intera opera di Kuri, non dico apprezzarli, ma nemmeno decifrarli. Il secondo è più « facile », descrive le reazioni di un omino che è continuamente interrotto nel sonno dai rumori che provengono dalla camera attigua, e rientrerebbe nel campo abituale di questo genere di divertimenti a disegni animati, se non sviluppasse all'interno della storia tutta una serie di invenzioni paradossali, straordinarie, che lo portano su un terreno più difficile, con aperture filosofiche. Il primo è invece effettivamente « illeggibile », e potrebbe essere definito le fantasticherie di un pazzo se non rivelasse tutto un mondo di paure, di ansie e di terrore, che in maniera certamente confusa ma non del tutto assurda l'autore riesce a comunicare allo spettatore.

Mi piace concludere questo rapporto sull'animazione contemporanea con i nomi di Jones e di Kuri, perché essi costituiscono i due limiti estremi, della tradizione « disneyana » e della più libera « invenzione » moderna, rivissuti con spirito d'artista, entro i quali si muove il più interessante e valido cinema d'animazione di questi ultimi anni.

GIANNI RONDOLINO

La Giuria delle VIèmes Journées Internationales du Cinéma d'Animation di Annecy — composta da Robert Lapoujade (Francia), presidente, Evelyn Lambart (Canada), Walerian Borowczyk (Polonia), Jiří Brdečka (Cecoslovacchia), Bob Godfrey (Gran Bretagna), Ward Kimball (Stati Uniti), Yoji Kuri (Giappone) e Ion Popescu-Gopo (Romania) — ha attribuito i seguenti premi:

Gran Premio Annecy 1965: *La demoiselle et le violoncelliste* di Jean-François Laguionie (Francia);

Premi speciali: *Ruka* di Jiří Trnka (Cecoslovacchia), *La gazza ladra* di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati (Italia), *Un garçon plein d'avenir* di Peter Foldes (Francia);

Premio per l'opera prima: *Clay* di Eliot Noyes (Stati Uniti);

Premio del film per la gioventù: *Popletena Planeta* di Pavel Prochazka (Cecoslovacchia).

I film di Annecy

BELGIO

LE CROCODILE MAJUSCULE — **r.** : Eddy Ryssack, Maurice Rosy, Jean Delire - **s.** e **sc.** : Marielle Sohier - **testo** : Marielle Sohier - **voce** : Charles Aznavour - **scg.** : Michel Matagne - **m.** : Roland Renerte - **dis.** : Eddy Ryssack - **an.** : Charles Degotte, Rob Leuwenberg - **p.** : Editions Dupuis, Productions Tanit - **o.** : Belgio, 1964 (10 minuti)

BULGARIA

BASNIA (t.l. **Favola**) — **r.** : Radka Batchvarova - **s.** e **sc.** : Christo Ganev - **scg.** : Georgi Mutafchiev, Gloria Hristova - **m.** : Simeon Pironkov - **dis.** : Ivan Vesselinov - **an.** : Lutskanova, Ivan Tonev, H. Novakova, G. Stoianov, A. Traianov, G. Dumanov, E. Abadjiev, K. Kotseva - **p.** : La Cinematografia Bulgara - **o.** : Bulgaria, 1964 (6 minuti).

MARGARITKA (t.l. **La margherita**) — **r., s., sc., dis.** : Todor Dinov - **scg.** : Gloria Hristova - **m.** : Simeon Pironkov - **an.** : Georgi Stoianov, Hristina Novacova, Emil Abadjiev, Anton Traianov - **p.** : La Cinematografia Bulgara - **o.** : Bulgaria, 1965 (7 minuti).

CANADA

CHRISTMAS CRACKERS — **r.** : Norman McLaren, Gerald Potterton, Jeffrey Hale, Grant Munro - **m.** : Maurice Blackburn, Eldon Rathburn - **int.** : Grant Munro - **p.** : National Film Board - **o.** : Canada, 1964 (9 minuti).

I KNOW AN OLD LADY WHO SWALLOWED A FLY — **r.** : **s., sc.** : Derek Lamb - **testo** : Rose Bonne - **voce** : Burl Ives - **m.** : Alan Mils - **an.** : Kaj Pindal - **p.** : National Film Board - **o.** : Canada, 1963 (5 minuti).

THE SEE HEAR TALK DREAM AND ACT FILM (estratti) — **p., r., s., sc., an. :** Al Sens - **coll. :** Burt Bush - **int. :** Shigeko Sens - **o. :** Canadà, 1965 (24 minuti).

CECOSLOVACCHIA

ARCHANDEL GABRIEL A PANI HUSA (t.l. **L'Arcangelo Gabriele e la Signora Oca)** — **r., sc., scg., mar. :** Jiří Trnka - **s. :** Giovanni Boccaccio (Decamerone, IV, 2) - **m. :** Ján Novák - **an. :** Stanislav Latal, Vlasta Pospisilová, Bohuslav Sramek, Jan Adam - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1965 (29 minuti).

IDEAL (t.l. **L'ideale)** — **r., s., sc., mar. :** Bretislav Pojar - **m. :** Wiliam Bukovy - **an. :** Stanislava Prochazkova, Boris Masnik, Pavel Prochazka - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1963 (15 minuti)

KULIČKA (t.l. **La pallina)** — **r., an. :** Hermina Tyrlová - **s.** e **sc. :** Hermina Tyrlová, Miroslav Simek - **m. :** Evgen Illin - **coll. :** Ludvík Kadlesek, Václav Dobrovolny - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1963 (9 minuti).

O CTVERECCE A TROJUHELNICKOVI (t.l. **Il quadratino e il triangolino)** — **r., s., sc., dis. :** Zdeněk Miler - **m. :** Milan Kymlica - **an. :** Božena Morisová - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1965 (8 minuti).

POPLETENA PLANETA (t.l. **Il pianeta pazzo)** — **r., s., sc., scg., dis., an. :** Pavel Prochazka - **m. :** Jiří Srnec - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1964 (18 minuti).

PTACI KOHACI (t.l. **Strani uccelli)** — **r. :** Vladimir Lehky - **s.** e **sc. :** Jiří Toman, Vladimir Lehky - **m. :** Stěpan Konicek - **dis. :** Jiří Toman - **an. :** Josef Hekrdla - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1965 (10 minuti).

RUKA (t.l. **La mano)** — **r., s., sc., scg., mar. :** Jiří Trnka - **m. :** Václav Trojan - **an. :** Bohuslav Sramek, Jan Adam - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1965 (19 minuti).

SCHODY (t.l. **La scala)** — **r., s., sc., dis. :** Eduard Hofman - **an. :** Božena Morisová - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1964 (1' 25'').

SLOWCE M (t.l. **La lettera M)** — **r., s., sc., dis. :** Jiří Brdečka - **scg. :** Ludmila Jirincová - **m. :** Ján Novák - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1964 (9 minuti).

START (t.l. **Lo start)** — **r., s., dis., an. :** František Vystrcil - **m. :** Vlastimil Hala - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1964 (8 minuti).

VEZIA DAMA ZAVAZADLA (t.l. **La signora e i suoi bagagli)** — **r., sc., an. :** Jan Karpas - **s. :** da una poesia di Samuel Marsak - **testo :** Pavel Kopta - **voce :** Jiřina Bohdalová - **m. :** Luboš Sluka - **dis., mar. :** Kamil Lhoták - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1965 (9 minuti).

CINA POPOLARE

IL PONTE DELL'ARMATA ROSSA (t.l.) — **r.**: Chien Yun-ta - **s.** e **sc.**: Lin Lan - **m.**: Chang Tung - **dis.**: Hu Chin-ching, Chien Chia-hsin, Ma Ke-hsuan - **scg.**: Liu Feng-chang - **an.**: Ke Ming - **p.**: Studio di Film d'Animazione, Shánghai - **o.**: Cina popolare, 1964 (19 minuti)

CUBA

EL GALLITO DE PAPEL — **r., s., sc.**: Jorge Carruana - **scg.**: Enrique Nicanor - **dis.**: Jorge Carruana, Enrique Nicanor - **m.**: Bela Bartok - **an.**: Jorge Carruana, Luis Rodiguez - **p.**: I.C.A.I.C. - **o.**: Cuba, 1964 (5 minuti).

DANIMARCA

A.B.C. STAVELEG I AFRIKA (t.l. **A.B.C. alfabeto africano**) — **r., s., sc.**: Bent Barfod - **m.**: Simon Koppel - **dis., an.**: Erik Christensen, Borge Hamberg, Jannik Hastrup - **p.**: Statens Filmcentral - **o.**: Danimarca, 1963 (7 minuti).

CONCERTO EROTICA — **r., s., sc., scg., dis., an.**: Jannik Hastrup, Flemming Quist-Molier - **p.**: Hastrup, Quist-Molier - **o.**: Danimarca, 1964 (7 minuti).

FRANCIA

A — **r., s., sc., dis., an.**: Jan Lenica - **m.**: Georges Delerue - **coll.**: Renate Ruhr, Bernard Parmegiani - **p.**: Lux-Film / Borris Borresholm / Argos-Film - **o.**: Francia-Germania occ., 1964 (9 minuti).

ACTE SANS PAROLES — **r., sc., scg., mar., an.**: Bruno e Guido Bettiol - **s.**: dal dramma di Samuel Beckett - **p.**: Productions Jacques Forgeot, Cinéaster Associés - **o.**: Francia, 1964 (11 minuti).

APPETIT D'OISEAU — **r., s., sc., scg., dis., an.**: Peter Foldes - **m.**: Geneviève Martin - **p.**: Europart Films / Service de la Recherche O.R.T.F. - **o.**: Francia, 1965 (13 minuti).

LA DEMOISELLE ET LE VIOLONCELLISTE — **r., s., sc., scg., dis., an.**: Jean-François Laguionie - **m.**: Edouard Lalo (Concerto in re per violoncello e orchestra) - **p.**: Films Paul Grimault / Service de la Recherche O R.T.F. - **o.**: Francia, 1964 (9 minuti).

LA PORTE — **r.**: Jacques Vausseur - **s.** e **sc.**: Dick Roberts - **m.**: Avenir de Monfred - **scg.**: Bernard Kessler - **dis.**: Jacques Vausseur, Victor Lagoutte - **an.**: Victor Lagoutte, Michel Saunier - **coll.**: Victor Lagoutte - **p.**: Productions Jacques Forgeot / Cinéastes Associés - **o.**: Francia, 1964 (7 minuti).

LES JEUX DES ANGES — **r., s., sc., scg., dis., an.**: Walerian Borowczyk - **m.**: Bernard Parmegiani - **p.**: Productions Jacques Forgeot / Cinéastes Associés - **o.**: Francia, 1964 (12 minuti).

MEURTRE — **r., dis., an.**: Piotr Kamler - **m.**: François Bayle - **p.**: Films Dofra / Service de la Recherche O.R.T.F. - **o.**: Francia, 1964 (3 minuti).

PIERROT — **r., s., sc., scg., dis., an.**: Jacques Leroux - **m.**: Diego Masson - **p.**: Cinemation - **o.**: Francia, 1965 (7 minuti).

RENAISSANCE — **r., an.** : Walerian Borowczyck - **m.** : Avenir de Monfred - **coll.** : Guy Durban, Umbert Pieri, Claude Copin, Claude Blondel - **p.** : Cinéastes Associés - **o.** : Francia, 1963 (10 minuti).

TROIS PORTRAITS D'UN OISEAU-QUI-N'EXISTE PAS — **r., sc., scg., dis., an.** : Robert Lapoujade - **s.** : da una poesia di Claude Aveline - **m.** : François Bayle - **p.** : Les Films Roger Leenhardt / Service de la Recherche O.R.T.F. - **o.** : Francia, 1963 (8 minuti).

UN GARÇON PLEIN D'AVENIR — **r., s., sc., scg., dis., an.** : Peter Foldes - **p.** : Europart Films - **o.** : Francia, 1965 (7 minuti).

GERMANIA OCCIDENTALE

CONTRASTE — **r., s., sc.** : Wolfgang Urchs - **m.** : Hans Poseggas - **coll.** : Jackel, Al-Mamar, Hadj-Dai, Knebelsberger, Rosenwanger, Rudolf - **p.** : TC-Trick-studio - **o.** : Germania occ., 1964 (10 minuti).

DIE NASHORNER — **r., sc., scg., dis., an.** : Jan Lenica - **s.** : dal dramma « Le rinoceron » di Eugène Ionesco - **m.** : Wilhelm Killmaier - **p.** : Lux-Film, Borris Borresholm - **o.** : Germania occ., 1963 (10 minuti).

SCHWARZ-WEISS-ROT — **r., s., sc., dis., an.** : Helmut Herbst - **m.** : Herbert Schipper - **p.** : Cinegrafik - **o.** : Germania occ., 1964 (6 minuti).

ÜBERWINDUNG EINES VERLUSTES — **r., s., sc., dis., an.** : Helmut Herbst - **p.** : Cinegrafik - **o** : Germania occ., 1964 (6 minuti).

GERMANIA ORIENTALE

DAS FROSCHLEIN UND DER REIFEN — **r., an.** : Heinz Nagel - **s.** e **sc.** : Katharina Benkert - **m.** : Gunther Horig - **scg.** e **dis.** : Gottfried Reinhardt - **p.** : D.E.F.A. - **o.** : Germania orient. (3 minuti).

PLASTIK IM PARK — **r.** : Katia Georgi - **s.** e **sc.** : Heinz Knobloch, Katja Georgi - **m.** : Horst Elsner - **scg.** : Gottfried Reinhardt - **mar.** : Otto Gerd Muller - **an.** : Heinz Steinbach - **p.** : D E.F.A. - **o.** : Germania orient., 1964 (14 minuti).

GIAPPONE

AOS — **p., r., s., sc., dis.** : Yoji Kuri - **coll.** : Kikuko Kojo, Junko Uno, Kazue Sasaki, Hisako Sugahara - **an.** : Tadaiku Furukawa, Masamichi Mayashi - **o.** ; Giappone, 1964 (9 minuti).

L'UOMO DELLA PORTA VICINA (t.l.) — **p., r., s., sc., dis.** : Yoji Kuri - **m.** : Kuniharu Akiyama - **an.** : Masamichi Hayashi, Tadaiku Furukawa - **coll.** : Junko Uno, Kazue Sasaki - **o.** : Giappone, 1965 (10 minuti).

GRAN BRETAGNA

SPRINGTIME FOR SAMANTHA — **r., s., sc., dis., an.** : Vera Linnecar - **voce** : Wallas Eaton - **p.** : Biographic Three Ltd. - **o.** : Gran Bretagna, 1965 (10 minuti).

THE HOFFNUNG SYMPHONY ORCHESTRA — **r., an.** : Harold Whitaker - **s.** e **sc.** : Derek Lamb e John Halas, dall'opera di Gerard Hoffnung - **m.** : Francis Chagrin - **dis.** : Tom Bailey - **p.** : Halas and Batchelor Cartoon - **o.** : Gran Bretagna, 1965 (7 minuti).

ITALIA

LA GAZZA LADRA — **r.** : Giulio Gianini e Emanuele Luzzati - **dis.** : Emanuele Luzzati - **an.** : Giulio Gianini - **m.** : Gioacchino Rossini (Ouverture de « La gazza ladra ») - **p.** : Emanuele Luzzati - **o.** : Italia, 1964 (9 minuti).

WEST AND SODA (estratti) — **p., r., s., sc.** : Bruno Bozzetto - **coll.** : Attilio Giovannini, Giancarlo Cereda, Libero Gozzini - **m.** : Vittorio Pazzaglia - **dis.** : Guido Manuli - **scg.** : Giovanni Mulazzani - **an.** : Guido Manuli, Giuseppe Lagana, Franco Martelli - **o.** : Italia, 1965 (80 minuti)

JUGOSLAVIA

BEZ NASLOVA (t.l. **Senza titolo)** — **r., s., sc., dis., an.** : Borivoj Dovnikovic - **m.** : Tomica Simovic - **scg.** : Rudolf Borosak - **p.** : Zagreb-Film - **o.** : Jugoslavia, 1964 (3 minuti).

IL MATTINO, IL LAGO, LA SERA AD ANNECY (t.l.) — **r., s., sc.** : Crt Skodlar - **m.** : Janez Gregorg - **p.** : Triglav Film - **o.** : Jugoslavia, 1964 (6 minuti).

I VIDEL SEM DALJINE MEGLENE I KALNE (t.l. **Di nebbia e di fango)** — **r., sc., dis.** : Zlatko Bourek - **s.** : da « La ballata di Petrica Kerempuh » di Miroslav Krleza - **m.** : Tomica Simovic - **scg.** : Pavao Stalter - **an.** : Vladimir Jutrisa - **p.** : Zagreb-Film - **o.** : Jugoslavia, 1964 (11 minuti).

PETI (t.l. **Il quinto)** — **r.** : Pavao Stalter, Zlatko Grgic - **s.** e **sc.** : Pavao Stalter - **m.** : Andelko Klobucar - **dis.** : Pavao Stalter, Zlatko Grgic - **scg.** : Pavao Stalter - **an.** : Zlatko Grgic - **p.** : Zagreb-Film - **o.** : Jugoslavia, 1964 (2 minuti).

TIFUSARI (t.l. **Malati di tifo)** — **r.** : Vatroslav Mimica - **testo** : Juri Kastelan - **scg., dis.** : Aleksander Marks - **an.** : Vladimir Jutrisa - **p.** : Zagreb-Film - **o.** : Jugoslavia, 1963 (13 minuti).

POLONIA

CIENCZASU (t.l. **L'ombra del tempo)** — **r.** : Jerzy Kotowski - **s.** e **sc.** : Jerzy Afanasjew - **m.** : Wlodzimierz Kotonski - **dis., scg.** : Kazimierz Mikulski - **an.** : Marian Kietbaszczak - **p.** : Film Polski - **o.** : Polonia, 1964 (7 minuti).

CZERWONE I CZARNE (t.l. **Rosso e nero)** — **r., scg., dis., an.** : Witold Giersz - **s.** e **sc.** : Witold Giersz, Tadeusz Kowalski, Andrzej Lach - **m.** : Waldemar Kazanecki - **p.** : Film Polski - **o.** : Polonia, 1964 (7 minuti).

FOTEL (t.l. **La poltrona)** — **r., dis., an.** : Daniel Szczechura - **s.** e **sc.** : Daniel Szczechura, Emil Saski - **m.** : Wlodzimierz Kotonski - **p.** : Film Polski - **o.** : Polonia, 1964 (6 minuti).

NOC NOWOROCZNA (t.l. **La notte di capodanno)** — **r.** : Jerzy Zitzman - **s.** e **sc.** : Leszek Mech, Jadwiga Jesionka - **testo** : Jeremi Przybora - **m.** : Bogumt Pasternak - **dis., scg.** : Alicia Kurylo, Jerzy Zitzman - **p.** : Film Polski - **o.** : Polonia, 1964 (10 minuti).

ROMANIA

GLUMA NOUA CU FIER VECHI (t.l. **Nuovo spirito di ferri vecchi)** — **r., s., sc.** : Bob Calinesco - **m.** : Dan Ionescu - **scg.** : Florin Anghelescu, Adrian Nicolau - **p.** : Studio Animafilm - **o.** : Romania, 1965 (6 minuti)

PETRICA SI INCA CINEVA (t.l. **Pierino e i fantasmi**) — **r., s., sc. :** Stefan Munteanu - **m. :** Radu Zamfiresco - **dis., seg. :** Isabella Petrasincu - **an. :** Nicolaie Hizan, Eudenia Utescu, Elena Dinculescu, Margareta Rad, Constantin Merlan - **p. :** Animafilm - **o. :** Romania, 1964 (9 minuti).

ZIMBETUL (t.l. **Il sorriso**) — **r., s., sc., dis., an. :** Const Mustetea - **m. :** Theodor Dragulescu - **scg. :** Virgil Mocanu - **p. :** Animafilm - **o. :** Romania, 1965 (14 minuti).

SPAGNA

EL SOMBRERO — **r., an. :** Robert Balser - **s., sc., dis. :** Alan David Shean - **m. :** Pedro Itturalde - **scg. :** Dean Spille - **p. :** Estudios Moro - **o. :** Spagna, 1964 (8 minuti).

LA EDAD DE LA PIEDRA — **r. :** Gabriel Blanco - **s.** e **sc. :** Gabriel Blanco, Chumy Chumez - **m. :** Pedro Itturalde - **dis. :** Chumy Chumez - **an. :** Carlos Amansa, Gabriel Blanco, José Cuevas, Adolfo Oliete, Manuel Quintana, Vicente Santander, Juan Uzel - **p. :** X Film S.A. - **o. :** Spagna, 1965 (11 minuti).

STATI UNITI

A CHILD'S INTRODUCTION TO THE COSMOS — **r., s., sc., dis., an.:** Hal Barwood - **p. :** U.S.C. - **o. :** Stati Uniti, 1964 (5 minuti).

A FINNISH FABLE — **p., r., an. :** Carmen d'Avino - **s.** e **sc. :** Helena d'Avino - **m. :** Leonard Popkin - **o. :** Stati Uniti, 1964 (10 minuti).

CLAY — **r., s., sc., an., p. :** Eliot Noyes - **o. :** Stati Uniti, 1964 (9 minuti).

GREAT RIGHTS — **r., dis., scg. :** William Hurtz - **s., sc., testo :** Millard Lampell - **voce :** Herschel Bernardi, Daws Butler, June Foray, Bill Scott - **m. :** Gerald Fried - **an. :** Pete Burness, Ted Parmelee, Gerry Rey, Sam Weiss, Gerald Baldwin, Frank Braxton, Duane Crowther, Phil Duncan, Ruth Kissane, Bill Littlejohn, Ben Washam - **p. :** Brandon Films - **o. :** Stati Uniti, 1963 (13 minuti)

HANGMAN — **r. :** Paul Julian, Les Goldman - **testo :** Maurice Ogden - **voce :** Herschel Bernardi - **m. :** Serge Hovey - **dis., scg. :** Paul Julian - **an. :** Margaret Julian - **s.** e **sc. :** Les Goldman - **p. :** Les Goldman - **o. :** Stati Uniti, 1964 (12 minuti).

HOMMAGE TO FRANÇOIS COUPERIN — **p., r., dis., an. :** Philip Stapp - **m. :** François Couperin - **o. :** Stati Uniti, 1964 (2 minuti).

INTERGALACTIC ZOO — **r., an. :** Morton e Mildred Goldsholl - **p. :** Morton Goldsholl Design Associates - **o. :** Stati Uniti, 1964 (4 minuti).

LITTLE BOY BAD — **p., r., dis., scg. :** Sam Weiss - **s., sc., testo**, **voce :** John Binskley - **an. :** Fred Wolf, Osmond Evans, Frank Braxton - **o. :** Stati Uniti, 1964 (6 minuti).

NUDNIK 2 — **r., s., sc., dis., an. :** Gene Deitch - **m. :** S. e H. Quartet - **p. :** William Snyder - **o. :** Stati Uniti, 1964 (6 minuti).

TOM-IC ENERGY — **r. :** Chuck Jones - **s.** e **sc. :** Michael Maltese, Chuck Jones - **voce :** Mel Blanc - **m. :** Eugene Poddany - **scg. :** Philip Deguard - **an. :** Tom Ray, Dick Thompson, Ben Washam, Ken Harris, Don Towsley - **p. :** Tower 12 / M.G.M. - **o. :** Stati Uniti, 1964 (6 minuti).

THE BIRD — **r., s., sc., dis., an. :** Fred Wolf - **m. :** Paul Horn - **p. :** Murakami-Wolf Films - **o. :** Stati Uniti, 1965 (4 minuti).

THE CAT ABOVE AND THE MOUSE BELOW — **r. :** Chuck Jones - **s.** e **sc. :** Michael Maltese, Chick Jones - **m. :** Eugene Poddany - **scg. :** Philip Deguard - **an. :** Tom Ray, Dick Thompson, Ben Washam, Ken Harris, Don Towsley - **coll. :** Maurice Noble - **p. :** Tower 12/M.G.M. - **o. :** Stati Uniti, 1964 (6 minuti).

THE HAT — **r., s., sc., dis., scg. :** John e Faith Hubley - **testo** e **voce :** Dizzy Gillespie, Dudley Moore - **m. :** Dizzy Gillespie - **an. :** William Littlejohn, Gary Mooney, Shamus Culhans e il « Tower 12 group » - **p. :** Storyboard, Inc. - **o. :** Stati Uniti, 1964 (8 minuti).

THE TOP — **r., s., sc., dis., scg., an. :** Teru (Jimmy) Murakami - **voce :** Paul Shively, Fred Wolf - **m. :** Don Specht - **p. :** Murakami-Wolf Films - **o. :** Stati Uniti, 1965 (10 minuti).

YELLOW BALL CACHE — (estratti) - 1° : **The Iceberg** — **r. :** Dawn Poster ; 2° : **Look before you leap** — **r. :** Michael Digregorio, Arthur Detore, Steve Detore ; 3° : **Underwater creatures** — **r. :** Paul Falcone, Billy Gibbs, John Falcone ; 4° : **Jailbreak** — **r. :** Glenn Poster ; 5° : 50.000 **Per Fang** — **r. :** Arthur Detore, Michael Digregorio, Steve Detore ; 6° : **Three blind mice** — **r. :** Kevin Hegarty ; 7° : **Witchcraft** — **r. :** Georgena Bnisso, Kathy La Frenière, Alice Robinson - **p. :** Dominic Falcone, Yvonne Andersen - **o. :** Stati Uniti, 1965.

SVIZZERA

SARABANDE ET VARIATIONS — **p., r., dis., an. :** Gilbert Vuillème - **m. :** Johan Sebastian Bach - **o. :** Svizzera, 1964 (16 minuti).

UNGHERIA

ATVALTOZASOK (t.l. : **Doppio ritratto**) — **r., s., sc., dis., scg., an. :** Gabor Gyorgy Kovasznai - **m. :** Ferenc Szekeres - **p. :** Hungaro Film - **o. :** Ungheria, 1965 (6 minuti).

UNIONE SOVIETICA

IL GALLO E I COLORI (t.l.) — **r. :** B. Stepantsev - **s.** e **sc. :** V. Suteev - **voce :** Clara Rumianova, Rina Zelionaia, Julia Júlskaia, Lev Mirov, Georgi Bitsin - **m. :** I. Jakucenko - **dis., scg. :** A. Savcenko, R. Repikin, O. Hemmerling - **p. :** Sojutzmult-film - **o. :** Unione Sovietica, 1964 (16 minuti).

IL GIRO DEL MONDO DI UNA CANZONE (t.l.) — **r. :** Anatoli Karanovic - **s.** e **sc. :** Juri Jakoviev - **m. :** Vassili Soloviev-Sedov - **dis. :** Alina Spechneva - **p. :** Sojutzmultfilm - **o. :** Unione Sovietica, 1964 (10 minuti).

IL MISTERO DEL RE NERO (t.l.) — **r. :** D. Cerkasski - **s.** e **sc. :** A. Zamostiev, V. Zamaraev - **m. :** F. Bril - **dis., scg. :** R. Sakaltuek - **p. :** Studio di Film di Volgarizzazione Scientifica, Kiev - **o. :** Unione Sovietica, 1964 (10 minuti).

LA RANOCCHIA CERCA UN PADRE (t.l.) — **r. :** Roman Katcianov - **p. :** Sojutzmult-film - **o. :** Unione Sovietica, 1964 (10 minuti).

LA PULCE MECCANICA (t.l.) (estratti) — **r., sc. :** Ivan Ivanov-Vano - **s. :** da Nikolaj Leskov - **m. :** A. Aleksandrov - **voce :** D. Juravlev - **scg. :** A. Tiurin, M. Sokolova, A. Kuritsin - **an. :** J. Norchtein, K. Maliantovic, L. Zdanov, G. Zolotovskaia, M. Botov - **p. :** Sojutzmultfilm - **o. :** Unione Sovietica, 1964 (45 minuti).

TOPTYCHKA — **r., s., sc.** : Fedor Kitruk - **m.** : Moissei Weimberg - **scg.** : S. Alimov - **an.** : Barinova, Volskaia, Motruk, Morozov, Nossyrev - **p.** : Sojutzmultfilm - **o.** : Unione Sovietica, 1964 (10 minuti).

(*a cura di* GIANNI RONDOLINO)

Locarno: troppe "vele" premio

Troppe « vele » al diciottesimo festival di Locarno, inoltre assegnate senza una graduatoria di merito, quindi responsabili di accostamenti — in un calderone comune — rischiosi e gratuiti. Segno di debolezza che toglie pericolosamente autorità a una rassegna che pur ha dimostrato di saper difendere il proprio prestigio, infirmato dai discutibili meriti di una parte dei venticinque film ammessi al concorso (altri cinque erano fuori competizione) provenienti da diciotto paesi, promuovendo intorno alle proiezioni ufficiali una serie di iniziative lodevoli per i loro intenti culturali.

Le due retrospettive-omaggio, innanzi tutto, dedicate rispettivamente questa volta al portoghese Manuel de Oliveira (di cui è stata presentata nel corso di tre mattinate l'intera filmografia) e al cecoslovacco Jiří Trnka, del quale si è visto solo la produzione di film con pupazzi, meno qualche titolo, comprese le due pellicole di recentissima realizzazione: *Archandel Gabriel a Pani Husa* (t.l.: L'Arcangelo Gabriele e Madama Oca), giocosamente ricavato, con una profonda vena d'irriverenza religiosa, da una novella del « Decameron » di Giovanni Boccaccio, e ambientato in una Venezia quattrocentesca deliziosa nel suo rococò frivolo e pettegolo. E *Ruka* (t.l.: La mano), metafisico apologo della costrizione imposta dall'alto agli artisti, nel caso specifico un solitario « fabbricante » di vasi per fiori che muore di dolore per essere stato forzato a scolpire sul marmo una gigantesca mano (1).

Poi le giornate dedicate ai giovani, organizzate dal Dipartimento della pubblica educazione del Canton Ticino, sotto il patrocinio della Commissione nazionale svizzera per l'Unesco e della « Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Film und Jugend », con lezioni (seguite e discusse con fervore stimolante) sulla « nascita del cinema »

(1) Cfr. anche servizio di G. Rondolino da Annecy, in questo numero.

di Freddy Landry, sui « metodi d'insegnamento del cinema » di Fritz Widmer, sul « film e opera letteraria nella scuola » e sui « film di Trnka e l'utilizzazione delle marionette nella scuola » di Pio Baldelli. Coda delle quali è stata, per la seconda volta, la formazione di una giuria internazionale di giovani (composta di dodici membri di più paesi), che ha voluto premiare come miglior lungometraggio a soggetto lo stesso titolo uscito vincitore dal verbale della giuria del Festival: il britannico *Four in the Morning* di Anthony Simmons.

Four in the Morning di A. Simmons (G.B.).

Doppia premiazione che ci trova pienamente d'accordo. A parte certa incertezza ed esitazioni nell'ultimissima parte del film, che sembra non decidersi a concludere, *Alle quattro di mattina* è uno scorcio veritiero della psicologia piccolo-borghese nella Londra odierna. Osservato attraverso le reazioni (crisi di rapporti) di una coppia d'innamorati e di una coppia di giovani genitori. Il racconto alterna con montaggio puntuale le due storie, racchiuse nel lasso di tempo in cui più rarefatte sono le umane attività, lasciando posto ad un terzo motivo che sottolinea con sconcertante nitore il senso di provvisorietà della vita e di tutti i suoi affanni: il ripescamento dalle acque del Tamigi di una giovane annegata e la sua burocratica sepoltura.

Simmons echeggia con chiara evidenza origini e pretesti che furono del nostro neorealismo; riesce però a filtrarli attraverso la matrice (anche documentaristica) del cinema britannico attento alla lezione impartita nell'ultimo quinquennio dalla « nouvelle vague » nazionale, di cui una delle più sorprendenti voci fu quella espressa attraverso *Taste of Honey* (Sapore di miele) da Tony Richardson. Anche quella di Simmons, cioè, è una delle espressioni indipendenti del cinema inglese, posta però su basi più concretamente serie di quanto non abbia fatto la coppia di registi newyorkesi, antihollywoodiana, Allan Zion e Thomas White con *Who's Crazy?*

Who's Crazy? di A. Zion e T. White (U.S.A.).

Esempio d'anarchismo filmico, condotto sul binario dell'improvvisazione consapevole col concorso degli attori del « Living Theatre » lasciati liberi di recitare « a braccio » (e di « comporre » sul *set* sequenza dopo sequenza l'accompagnamento musicale e rumoristico).

Un gruppo di matti, profittando che il pulmann sul quale si trovano ha un guasto, sfuggono ai pochi infermieri e si rifugiano in un casolare isolato nell'aperta campagna coperta di neve. Ad essi si unisce il proprietario, che è il solo a cadere più tardi — creduto anche lui matto — nelle mani della polizia. Riesce a fuggire e a ritrovare il gruppo d'alienati, confondendosi nuovamente nelle loro

bizzarrie. Soltanto uno scherzo, è ovvio, che nulla ha da spartire col cinema se non il nastro di pellicola usato per le riprese. Che inoltre non riesce a mantenere sino in fondo quella curiosità (divertita) ch'era l'evidente intento degli strambi autori.

Nell'economia del festival comunque la presenza di questo film (come di altri) si giustifica maggiormente, poniamo, di quella offertaci dal Brasile col grottesco ambizioso e risibile *O beijo* (t.l.: Il bacio) di Flavio Tambellini, costruito con filodrammatica e dilettantesca prosopopea intorno ad un sospetto caso di omosessualità che mette in stato di agitazione una cittadina di provincia. Complice un giornalista complessato, un commissario di polizia imbecille, un suocero ambiguamente situato ai margini della virilità, una moglie oca. Le situazioni da fotoromanzo si fondono a una recitazione esagitata che rende ancora più improbabile l'assurda vicenda, legata fastidiosamente a velleità di denuncia sociale. Decisamente più modesto ma tutto sommato più accettabile, proprio sul piano della verità sociale, il film argentino di Jorge Darnell *Gente conmigo* (t.l.: Gente con me), dedicato ai nostri emigrati. Apprezzabile soprattutto se si considera ch'è un ritratto dell'italiano in Argentina, visto completamente con l'occhio di là.

O beijo (t.l.: Il bacio) di F. Tambellini (Brasile).

Gente conmigo di J. Darnell (Argentina).

Più consapevole, sul piano dei valori cinematografici, la selezione messicana composta di due film, più *Tarahumara* di Luis Alcoriza (presidente della giuria locarnese) già presentato a Cannes e quindi fuori concorso. Anche se ci pare eccessivo il riconoscimento ad essa di una « vela d'argento » per aver presentato — si legge nel verbale di premiazione — il miglior gruppo di giovani registi e produttori indipendenti al lavoro per il progresso artistico della loro cinematografia. Le ambizioni degli autori appaiono chiare fin dai titoli di testa, che rivelano i nomi di alcuni abituali collaboratori di Luis Buñuel; ambizioni e meriti — tuttavia — che i due film han mostrato solo allo stato latente.

Si tratta di *El viento distante,* tre novelle di mezz'ora l'una che colgono con meditato eppur insistito crepuscolarismo il passaggio dall'infanzia all'adolescenza dei loro tre protagonisti, dirette rispettivamente da Salomon Laitier, Manuel Michel e Sergio Vejar; e di *En este pueblo no hay ladrones,* nel quale Albert Isaac, descrivendo l'assurdo furto commesso da un giovanotto nel paese dove convive con una donna più anziana di lui, che attende un figlio suo, con mano più grezza dei sunnominati colleghi ha invero colto senza falsi pudori il disagevole odore della miserrima realtà del Messico

El viento distante di vari registi (Messico).

En este pueblo no hay ladrones di A. Isaac (Messico).

lontano dai grossi centri. Dove l'esplodere dei sensi tra materassi e stuoie bagnate di sudore stantio, appare come logico contraltare di una precisa condizione di vita.

Anche se Buñuel, però, appare in questo secondo film nella breve parte di un prete, l'allievo si dimostra lontanissimo dall'humus violento e sanguigno che caratterizza il cinema del « maestro » messicano. *In questo villaggio non vi sono ladri* è quindi solo un saggio di regia, talora scandito da tempi stonati e immaturi.

Aysa di J. Sanjines (Bolivia).

Venezuela e Bolivia han portato a Locarno soltanto un documentario ciascuno: *Reflejos* di Néstor Lovera, il primo, *Aysa* di Jorge Sanjines, il secondo. Quest'ultimo scruta con la stessa curiosità di un bimbo, dotato però di estrema consapevolezza, i rischi che i minatori indipeendenti boliviani affrontano quotidianamente per estrarre lo stagno dalle cave situate in montagna, a 4 e 5 mila metri d'altitudine. Vi si respira la medesima sete genuina di verità che un altro documentario soggettizzato, questa volta africano, del Senegal, intitolato *Niayes* e dovuto a Ousmane Sembéne, ha fatto sua per affrontare un discorso di civile rinnovamento. Rinnovamento nei confronti delle ipocrisie allignanti in quella tribù, con risultanze drammatiche e tragiche, sfocianti nella più genuina denuncia di asservimento politico alle potenze europee e quindi con echi di accorato appello pacifistico.

Niayes di O. Sembéne (Senegal).

Una delle figure più centrate di *Niayes* è un soldato, reduce dal combattimento nelle file (probabilmente) dell'esercito francese e ormai contaminato dalla follia. È il simbolo, lucidissimo e struggente, privo di pietismi e di sdolcinature (in questo senso il film fila dritto lungo una sua robusta secchezza) degli ideali dell'autore, Ousmane Sembéne.

Documentari italiani.

In tema di documentari, che a Locarno fanno sezione a sé con una loro giuria, dopo *Niayes,* menzionato con giudizio entusiasta nel verbale di premiazione, va ricordato *Noi insistiamo* di Gianni Amico, al quale è andata la « vela d'oro », trasposizione in immagini, con l'ausilio di fotografie fisse affidate a un montaggio di incisiva efficacia, di tre brani della composizione jazzistica « We Insist-Freedom Now Suite » di Max Roach, cantati — nelle parole di Oscar Brown — da Abbey Lincoln. È l'evocazione dolorosa del calvario razzistico cui sono sottoposti i negri d'America e d'Africa. Dignitosi pure gli altri due « pezzi » italiani: *Spielberg* di Ernesto G. Laura, dedicato alla storia del castello di Brno divenuto nei secoli fortezza, prigione, lager, infine museo; e *Un delitto* di Camillo

Bazzoni, narrazione in chiave psicologica di un « delitto morale » avvenuto realmente in Emilia tempo addietro.

Camillo Bazzoni è stato operatore alla macchina del film che Luigi Bazzoni e Franco Rossellini han ricavato, al loro debutto nel lungometraggio a soggetto, dal romanzo di Giovanni Comisso sui « fatti di Alleghe » *La donna del lago*. Di quella serie di delitti a catena, in un'atmosfera di omertà anche politica (non bisogna dimenticare che i fatti accaddero nel decennio 1930-40), che coinvolsero un intero paese di montagna, Bazzoni e Rossellini han colto soltanto il pretesto che veniva offerto loro — tramite le pagine di Comisso — per narrare in forma cinematografica la storia di un delirio, di una ossessione: quella, precisamente, del testimone-veggente, dello scrittore che intuisce quanto è accaduto e dovrà ancora accadere nell'albergo deserto dove egli è ritornato per ritrovare l'avvenente cameriera di cui s'era invaghito, scomparsa misteriosamente. Han perduto così l'occasione per promuovere una inchiesta corale, ricca di quelle sfaccettature umane e sociali che Comisso aveva descritto con bagliori felicissimi, proiettandole nella mente del cronista-scrittore. Privato di questi riferimenti (rimane in piedi soltanto il personaggio del gobbo del paese, ambiguo nella sua dimensione psicologica), costui appare una figura delirante, quindi per buona parte gratuito e inconsistente.

La donna del lago di L. Bazzoni e F. Rossellini (Italia).

Rimane in piedi la fattura estetica del film: la fotografia allucinante coi suoi giochi di luce marienbadiani dovuta a Leonida Barboni. Debole puntello, comunque, anche nei confronti dell'interpretazione, posta fuori del tempo e dello spazio, di Virna Lisi, Salvo Randone, Valentina Cortese, Philippe Leroy e Peter Baldwin.

Convincente invece Piero Anchisi, nei panni del fotografo gobbo. Figura nuova per il cinema, come lo sono stati nella maggioranza gli attori scelti da un altro debuttante, Marco Bellocchio, per *I pugni in tasca*, secondo e ultimo film italiano in concorso a Locarno (altri due titoli sono stati *Una moglie americana* di Gian Luigi Polidoro, excursus dell'« homo italicus » negli Stati Uniti dopo le sortite in terra svedese, confezionato nella medesima chiave umoristico-erotica dei precedenti, tuttavia qui con qualche più solida intezione di denuncia di costume; e *Casanova 70*, infortunio piuttosto pesante da iscrivere nelle partite passive di Mario Monicelli, autore in altre occasioni fervido di idee e narratore ingegnoso).

Una moglie americana di G. L. Polidoro (It.).

Casanova 70 di M. Monicelli (Italia).

Anche *I pugni in tasca* narra una storia delirante: una famiglia di epilettici è succube della follia di un suo componente, il quale

I pugni in tasca di M. Bellocchio (Italia).

inizia ad ammazzare i congiunti uno alla volta, per « alleggerire » la situazione economica (di per sé notevole poiché quei malati sono proprietari terrieri), ma non porta a termine la strage perché un attacco del suo male lo uccide. Ma il delirio non è fine a se stesso, bensì dirama in molteplici direzioni sociali, pestando a destra e a manca con furore anarcoide. Ciò finisce per divenire un pesante limite ideologico per il ventiseienne Bellocchio, il quale squinterna così la sua disagevole storia, che pur è sorretta da un impalco estetico piuttosto robusto, dotato di una sua coerenza narrativa. Sarebbe stato meglio, per Bellocchio stesso, se la giuria di Locarno non gli avesse assegnato alla prima prova la « vela d'argento ». Un traguardo ancora lontano può essere di stimolo, e il neo-regista ha bisogno di vedere chiaro in se stesso, quindi di maturarsi.

Almodozasok kora (t.l.: L'età delle (illusioni) di I. Szabo (Ungheria).

Più meritata la « vela d'argento » all'ungherese *Almodozasok kora* (t.l.: L'età delle illusioni) di Istvan Szabo, giovane regista dotato di idee chiare e propositi costruttivamente coerenti, che fa l'occhiolino alla « nouvelle vague » francese (quasi per caso vien mostrato in una strada di Budapest un tabellone di *I 400 colpi* di Truffaut), ma solo — evidentemente — per l'aria di libertà di cui essa si rese portavoce. E Szabo si dimostra sensibile alla libertà: la sua è una storia di giovani, nell'Ungheria d'oggi. Giovani appena laureati con un mucchio di idee in testa, i quali s'accorgono ben presto che la loro è veramente l'età delle illusioni. La vita li assorbirà con problemi che neppure immaginavano.

Ma v'è una costante di fondo, nel film, che lo rende anche ugualmente valido. È quel riferirsi al passato dei giovani, a prima della rivolta del '56. Quasi per un indiretto parallelo tra la vita di allora e i benefici portati dopo la fiera sollevata di spalle. Il tutto frammischiato con equilibrio e pudore alle vicende di vita (di lavoro e d'amore) degli ex goliardi. Finezze psicologiche che fanno di *L'età delle illusioni,* nella graduatoria dei meriti di Locarno, il film da secondo premio.

Zcie raz Jeszcze (t.l.: La vita ricomincia) di J. Morgenstern (Polonia).

Più consueto nella sua cifra narrativa e tematica il film polacco *Zcie raz Jeszcze* (t.l.: La vita ricomincia) di Janusz Morgenstern, imperniato sui casi di un aviatore che tornato dall'Inghilterra in patria alla fine della guerra, in clima stalinista di sospetto viene ben presto creduto una spia e imprigionato. Nella sua caduta viene coinvolto un qualificato membro del partito, che aveva preso le difese dell'accusato, e una ragazza (pure appartenente al partito) che s'era innamorata di lui. A parte questa vicenda centrale, che forma l'os-

satura del film (con la morte di Stalin l'uomo è reintegrato con tutti gli onori al primitivo posto di responsabilità), ci sembra di dover sottolineare un dettaglio non trascurabile: quello fornito dalla ragazza, dal suo imborghesimento col mutare degli avvenimenti politici in Polonia. Lo stesso Morgenstern, durante una conferenza-stampa, ha ammesso che effettivamente la giovane simbolizza un po' la nuova gioventù polacca.

Dotato di una sua cifra surreale è invece il film cecoslovacco *Perlicky na dne* (t.l.: Perle sul fondo), che cinque giovani registi hanno tratto da altrettante novelle di Bohumil Hrabal, l'anziano scrittore praghese che s'ispira per la sua opera alla vita, pescando le sue figure tra coloro che vivono al limite della miseria, della morale, dell'educazione. Jiří Menzel, Jan Nemec, Vera Chytilova, Evald Schorm e Jaromil Jires si sono tuffati con molta disinvoltura nelle pagine di Hrabel, ricavando da esse cinque saggi — molto diversi tra loro per stile e sostanza — agganciati da una comune parentela: il cattivante e quasi metafisico spirito di fondo, rivolto criticamente ai valori nascosti della vita, alle « perle » che pochi mortali han la fortuna di poter osservare e capire.

Perlicky na dne (t.l.: Perle sul fondo) di vari registi (Cecoslovacchia).

La morte del signor Baldassarre, I truffatori, La casa del piacere, L'esercente del ... mondo, Romanza, cioè i cinque racconti filmati, nell'ordine di proiezione, sono altrettanti nuovi esempi di una produzione rivolta a un costante rinnovamento, che rifiuta l'indugio calligrafico per affidarsi piuttosto a uno scoppiettante carosello d'invenzioni visive necessarie al contesto tematico. Fusione non completamente raggiunta invece nel secondo film boemo, *Organ* (t.l.: L'organo) di Stefan Uher, altro giovane autore che nell'ambientare la sua storia nel clima di oppressione instaurato dai fascisti nella Slovacchia 1939, si lascia prendere la mano dalla elaborazione luministica, facendo perdere afflato (rendendolo addirittura a tratti confuso) alla narrazione.

Organ (t.l.: L'organo) di S. Uher (Cecoslovacchia).

In una cittadina, un soldato polacco provetto organista viene nascosto sotto le vesti di un frate morto di recente all'interno della Cattedrale. Potrà passare il tempo suonando l'organo. La sua presenza suscita la gelosia del vecchio organista, figura contraddittoria, di doppiogiochista, il quale quando può conoscere la vera identità dello sconosciuto, lo denuncia. Questi, in sintesi, i fatti. Vi serpeggia comunque in essi una costante aria ambigua che annacqua l'assunto di denuncia e di vocazione storica dell'insieme. Debolezza d'impianto il cui parallelo, privato della ricercatezza formale di cui

gode il film polacco, potremmo trovare nella pellicola offerta dalla Francia e dovuta a Jean Cayrol e a Claude Durand: *Le coup de grâce*. Anche qui il motivo di partenza era stimolante, dotato di una sua intima civiltà morale e storica. Dimostrare cioè il comportamento, a vent'anni di distanza, di un ex collaborazionista autore di delazioni e torture tornato fra coloro che soffrirono allora per la sua malvagità e incoscienza politica. E con le sue reazioni, quelle dei familiari delle vittime. Cayrol, lo ricordiamo, visse effettivamente una parte dei fatti narrati, inoltre egli, scrittore sensibile, fornì a Resnais, il vibrante « parlato » del documentario *Nuit et brouillard*.

Le coup de grâce di J. Cayrol e C. Durand (Francia).

Qui invece sembra essersi spento. Si impantana nella descrizione salottiera degli ignari borghesi, che scoprono per caso la vera identità del « mostro » insinuatosi nella loro casa. E descrive una caccia all'uomo senza vigore, coinvolgendo nel grigiore dell'inutile (così concepita) evocazione, le prestazioni di interpreti come Danielle Darrieux, Emmanuelle Riva e dello stesso Michel Piccoli, che veste i panni del furfante che espia una colpa ormai dotata di « capelli bianchi ».

Più fresco ma anche più ingenuo, quasi una favoletta edificante, il film sovietico *Paskutine atostogu diena* (t.l.: La fanciulla e l'eco). Il regista lituano Arunas Zebriunas ha raccontato con qualche preziosità stilistica e non sempre raggiunte intenzioni liriche la storiella di una fanciulla in vacanza presso il nonno pescatore, che ha scoperto nei vicini anfratti rocciosi come l'eco risponda ai suoi richiami. La spiaggia su cui gioca e il mare nel quale si tuffa sono deserti. Si vedono soltanto dei ragazzacci, di tanto in tanto, che la dileggiano. La bimba crede di avere trovato in un coetaneo un amico e lo mette a parte del suo segreto. Costui però la tradisce. Si allea al gruppo e lo conduce presso le scogliere dell'eco. Ma l'eco, alla sua voce, rimane muto.

Paskutine atostogu diena (t.l.: La fanciulla e l'eco) di A. Zebriunas (U.R.S.S.).

Un film come invito alla purezza. Una favola come inno alla natura, alla vita libera senza odore di « civiltà ». Esattamente il contrario di quanto coglie l'obiettivo del cineasta-esploratore svizzero Paul Lambert nel documentario lungometraggio *Fraternelle Amazonie*. Anche qui assistiamo a una vita in libertà, lontana dalle macchine: quella dei selvaggi dell'Amazzonia, che — lo dice lo stesso Lambert nel commento al film — i turisti nordamericani si divertono a cacciare, così come fanno con la fauna locale. Possiede un discreto valore etnografico. Peccato non sia sostanziato da una vi-

Fraternelle Amazonie di P. Lambert (Svizzera).

sione più concreta di quella comunità ferma all'età della pietra, e che quindi sperda le immagini in una documentazione fine a se stessa. Manca cioè a Lambert quel minimo di effettiva partecipazione critica che è riuscito a raggiungere, sia pure nella forma tipica, consueta a quella cinematografia, l'indiano Tapon Sinha con *Aarohi* (t. l.: Ascensione). Che s'è sforzato di penetrare le maglie di uno degli aspetti più assillanti della realtà dello sterminato paese: quello dell'ignoranza, dell'istruzione.

Aarohi (t.l.: Ascensione) di T. Sinha (India).

Il racconto sviluppa i propri risvolti intorno alla figura di un pescatore, che s'accorge adulto come il saper leggere e il fare di conto possa preservarlo dall'imbroglio: gli serva cioè innanzi tutto per scopi meramente utilitaristici. S'istruisce cambiando più volte mestiere, studiando di notte dopo faticosissime giornate. Combinandone anche di grosse quando s'illude di saperne già abbastanza. È un film ingenuo fin che si vuole, tipico — come si diceva — di una produzione, che srotola la sua vicenda con tutta onestà, raggiungendo traguardi pedagogici (per lo spettatore indiano) senza dubbio efficaci. È l'espressione di un cinema certamente più civile di quello che viene sfornando la produzione della Repubblica Araba Unita, presente a Locarno con un drammone inconsistente: *Al tarik* (t.l.: Vicolo cieco). Risibile nullità colorita fumettisticamente da Hossam El Dine Mostafa, la quale ha servito comunque a « informarci » sul livello anche di questa cinematografia.

Al tarik (t.l.: Vicolo cieco) di H. Mostafa (R.A.U.).

Semplicemente uno scherzo goliardico, non privo di qualche spunto satirico efficace, è stato l'israeliano *Hor balevana* (t.l.: Un buco nella luna) di Uri Zohar. Prendendo spunto dalla formazione dello Stato d'Israele, Zohar immagina due pionieri che giungono in Palestina trovandovi ancora il deserto. Presi nel groviglio dei loro desideri e dei loro miraggi, si trovano immischiati in visioni che sono la pres'ingiro di alcuni filoni e miti del cinema vecchio e moderno. Il tutto risolto con un'insalata di effetti tecnico-visivi ormai superata ma qui tutt'altro che stucchevole. Come tutte le cose di questo tipo, ha il torto di durare troppo, e quindi finisce per stancare. Un po' come accade al « cartoon » cinese (della Cina di Mao, cioè) *Subbuglio in cielo*. Wan Lai-ming, il suo autore e coordinatore, ha ridotto ad illustrazione animata un'antica leggenda, mantenendola graficamente legata alle gentili figurazioni che si ritrovano nei pannelli, nei paraventi cinesi e giapponesi. Piegando però i simbolismi della favola (il re delle scimmie, che sembra uscito con le sue movenze e il trucco del muso da un canovaccio della nostra « com-

Hor balevana (t.l.: Un buco nella luna) di U. Zohar (Israele).

Subbuglio in cielo di Wan Lai-ming (Cina).

media dell'arte », sfida e vince i flaccidi dei del cielo) a motivi di polemica politica. Quella ch'era una allegoria di natura religiosa, ora nel disegno animato è divenuto un bisticcio tra gl'imborghesiti padroni del carro-guida celeste e l'attivissimo, furbo e imbattibile « rivoluzionario » scimmiotto. Apologo facilmente traducibile, che finisce però egualmente per fare spettacolo. Uno spettacolo opulento nella sua policromia suggestiva, la cui cifra grafica ci pare lontana da ogni altra matrice portata a maturità negli studi d'animazione europei, asiatici e statunitensi.

PIERO ZANOTTO

La Giuria per i film di lungometraggio del 18° Festival internazionale del film di Locarno — composta da Luis Alcoriza (Messico), presidente, Grigori Ciukrai (U.R.S.S.), Viktor De Kova (Germania Occ.), Marco Ferreri (Italia), Pierre Kast (Francia) — ha deciso di assegnare:

« VELA D'ORO »: (a maggioranza) *Four in the Morning* di Anthony Simmons (Gran Bretagna), « per la qualità della sua realizzazione e per il modo sensibile, umano e veritiero con il quale tratta le contraddizioni e i conflitti dei sentimenti nel mondo d'oggi »;

« VELA D'ARGENTO »: *Organ* (t.l.: L'organo) di Stefan Uher (Cecoslovacchia) « per la bellezza, la poesia e il mistero della sua atmosfera, e per la maniera originale e moderna di affrontare dei grandi problemi sociali e spirituali »;

« VELA D'ARGENTO »: *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (Italia), « per l'efficacia e la qualità della regia »;

« VELA D'ARGENTO »: *Almodozasok Kora* (t.l.: L'età delle illusioni) di Istvan Szabo (Ungheria), opera prima del suo autore;

« VELA D'ARGENTO »: selezione del Messico, composta dei film *El viento distante* di Salomon Laiter, Manuel Michel e Sergio Vejar, e *En este pueblo no hay ladrones* di Alberto Isaac, « per aver presentato il miglior gruppo di giovani registi e produttori indipendenti al lavoro per il progresso artistico della loro cinematografia »;

« VELA D'ARGENTO »: (a maggioranza) *Paskutine atostogu diena* (t.l.: La fanciulla e l'eco) di Arunas Zebriunas (Unione Sovietica), « per il lirismo della sua atmosfera, la freschezza dei sentimenti e la bellezza dei paesaggi ».

* * *

La Giuria per i film di cortometraggio del 18° Festival internazionale del film di Locarno — composta da Véra Volmane (Francia), presidente, Pio Baldelli (Italia), François Rochar (Svizzera) — ha deciso, all'unanimità, di porre fuori concorso il film

Le mystère Koumiko di Chris Marker (Francia), « volendo così rendere un particolare omaggio alla costanza di una ricerca personale d'un linguaggio cinematografico pertinente »;

« VELA D'ORO »: *Noi insistiamo* di Gianni Amico (Italia), « per l'intelligenza e la sensibilità con le quali ha utilizzato del materiale fotografico e sonoro, messo al servizio del cinema tramite un montaggio il cui ritmo plastico s'accorda con il ritmo musicale »;

« VELA D'ARGENTO »: *Metamorfoza* (t.l.: Metamorfosi) di Aleksander Marks e Vladimir Jutrisa (Jugoslavia), « per l'umorismo con il quale gli autori hanno saputo interpretare il nostro universo contemporaneo »;

MENZIONE: al giovane cinema senegalese per il film *Niayes* di Ousmane Sembéne (Senegal), « per la freschezza, la spontaneità e la generosità con le quali il film tratta, dall'interno, un problema particolare che può avere una portata generale ».

* * *

La Giuria internazionale dei giovani ha inoltre assegnato una « MONETA D'ORO » (Gran Premio) a *Four in the Morning* di Anthony Simmons (Gran Bretagna), e alcuni premi minori. E una « MONETA D'ORO » al cortometraggio, presentato fuori festival al « mercato del film », *La brûlure de mille soleil* di Pierre Kast (Francia).

I film di Locarno

Lungometraggi :

GENTE CONMIGO — **r. :** Jorge Darnell - **int. :** Violeta Antier, Alberto Argibay, Fernanda Mistral - **p. :** Marcos Sanchez - **o. :** Argentina.

O BEIJO (t.l. : **Il bacio)** — **r. :** Flavio Tambellini - **sc. :** Flavio Tambellini, Clauro Couto, Geraldo Gabriel dalla pièce di Nelson Rodriguez « Le baiser dans l'asphalte » - **d. :** Nelson Rodriguez - **f. :** Tony Rabattoni, Amleto Daysse, Alberto Attili - **m. :** Moacyr Santos - **int. :** Reginaldo Faria, Nelly Martins, Jorge Doria, Xando Batista, Norma Blum - **p. :** Flavio Tambellini - **o. :** Brasile.

LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z. — **r. :** Gilles Carle - **sc.** e **d. :** Gilles Carle - **f. :** Jean-Claude Labrecque con la collaborazione di Bernard Gosselin - **m. :** Paul de Margerie, coro dei Petits Chanteurs du Mont-Royal diretto da Padre Léandre Brault - **int. :** Guy L'Ecuyer (Léopold Z.), Paul Hébert, Suzanne Valéry, Monique Joly, Jacques Poulin, Gilles Latulippe, Bernard Lapierre. - **p. :** Office National du Fil - **o. :** Canadà.

ORGAN (t.l. : **L'organo)** — **r. :** Stefan Uher - **s.** e **sc. :** Alfonz Bednar - **f. :** Stanislav Szomolanyi - **m. :** Jan Zimmer - **int. :** Alexander Brezina (Padre Felix), Kamil Marek (Padre Guardiano), František Bubik, Hana Maciuchova, Irena Bardyova - **p. :** Československý Film - **o. :** Cecoslovacchia.

PERLICKY NA DNE (t.l. : **Perle sul fondo)** — Cinque episodi da cinque novelle di Bohumil Hrabel : « La morte del signor Baldassarre », **r. :** Jiří Menzel - **int. :** Pavla Marsalkova, Ferdinant Kruta, Jan Pech, Alois Vachek - « I truffatori », **r. :** Jan Nemec - **int. :** Milos Ctrnacty, František Havel, Josef Hejl, Jan Vasak - « La casa del piacere », **r. :** Ewald Schorm - **int. :** Josefa Pechlatova,. Vaclav Zak, Ivan Vyskocil, Antonin Pokorny - « L'esercente del . . . mondo », **r. :** Vera Chytilova - **int. :** Vera Mraskova, Vladimir Boudnik, Alzbeta Lastovkova - « Romanza », **r. :** Jaromil Jires - **int. :** Dana Valtova, Karel Jerabek - **f. :** Jaroslav Kucera - **m. :** Jan Klusak, Jiří Sust - **mo. :** Miloslav Hajek, Jiřina Lukesova - **sng. :** O. Bosak - **p. :** Gruppo creativo Smida-Fikar, Barrandov - **o. :** Cecoslovacchia.

SUBBUGLIO IN CIELO (t.l.) — **r. :** Wan Lai-ming - **s.** e **sc. :** Li Ko-jo, Wan Lai-ming da una fiaba del sedicesimo secolo intitolata « Il pellegrinaggio dell'Occidente » – **dis. an. :** Chang Kunag-yu, Chang Cheng-yu - **f. :** Wang Shilh-jung - **m. :** Wu Ying-chu - **p. :** Shanghai Animation Film Studio - **o. :** Repubblica Popolare di Cina.

LE COUP DE GRACE — **r. :** Jean Cayrol e Claude Durand - **sc. :** Jean Cayrol, Claude Durand - **f. :** J. M. Boussaguet - **m. :** Jean Ferrat - **int. :** Danielle Darrieux, Michel Piccoli, Emmanuelle Riva, Olivier Hussenot, Alain Saury, Florence Guerfy, Jean-Jacques Lagarde, Bernard Tiphaine, Yves Letourneau, Jacqueline Laurent - **p. :** Gisèle Rebillon (Sofracima) - **o. :** Francia.

TOKYO OLYMPIAD — **r. :** Kon Ichikawa.

Fuori concorso perchè presentato a Cannes.

FOUR IN THE MORNING — **r. :** Anthony Simmons - **f. :** Larry Pizer - **m. :** John Barry - **int. :** Ann Lynn, Judi Dench, Norman Rodway, Brian Phelan, Joe Melia - **p. :** John Morris per la « West one Film Producers » - **o. :** Gran Bretagna.

THE KNACK — **r. :** Richard Lester

Fuori concorso perchè presentato a Cannes.

AAROHI (t.l. : **Ascensione)** — **r. :** Tapan Sinha - **s. :** Banapul - **sc. :** Tapan Sinha - **f. :** Bimal Mukherjee - **m. :** Hemanta Mukherjee - **int. :** Kali Banerjee, Bikash Roy, Dilip Roy, Sipra Devi, Chhaya Devi, Dolan Champa Dasgupta, Ajoy Ganguli - **p. :** Asim Pal - **o. :** India.

HOR BALEVANA (t.l. : **Un buco nella luna)** — **r. :** Uri Zohar - **sc. :** Amos Kenan - **m. :** Michel Colombier - **int. :** Zeev Berlinky, Christiane Dancourt, Soshana Shani, Daphna Eylat, Arik Lavi, Shmulik Kruass, Israel Gurion, Shaike Ophir, Bomba Tzur, Zaharira Hariphai, Dan Ben Amotz, Itche Mambush - **p. :** Mordechai Navon - **o. :** Israele.

CASANOVA 70 — **r. :** Mario Monicelli.

Fuori concorso perchè presentato a S. Sebastiano.

I PUGNI IN TASCA — **r. :** Marco Bellocchio - **sc. :** Marco Bellocchio - **f. :** Alberto Marrama - **m. :** Ennio Morricone - **int. :** Lou Castel, Paola Pitagora, Marino Masé, Liliana Gerace, Pier Luigi Troglio, Jennie Mac Neil - **p. :** Doria Cinematografia - **o. :** Italia.

LA DONNA DEL LAGO — **r. :** Luigi Bazzoni e Franco Rossellini - **sc. :** Giulio Questi, Luigi Bazzoni, Franco Rossellini, dal romanzo di Giovanni Comisso - **f. :** Leonida Barboni - **m. :** Renzo Rossellini - **int. :** Peter Baldwin, Salvo Randone, Valentina Cortese, Pia Lindstrom, Philippe Leroy, Virna Lisi - **p. :** Manolo Bolognini per la B.R.C. Produz. Film, Istituto Luce s.p.a. - **o. :** Italia.

UNA MOGLIE AMERICANA — **r.:** Gian Luigi Polidoro - **sc.:** Rodolfo Sonego, Rafael Azcona, Ennio Flaiano, Gian Luigi Polidoro - **f.:** Benito Frattari, Marcello Gatti, Enzo Serafin - **m.:** Nino Oliviero - **int.:** Ugo Tognazzi, Rhonda Fleming, Graziella Granata, Juliet Prowse, Ruth Laney, Carlo Mazzone, Louisette Rousseau, Marina Vlady - **p.:** Enrico Chroscicki e Alfonso Sansone per la Sancro Film, Les Films Borderie - **o.:** Italia.

EL VIENTO DISTANTE — **r.:** primo epis., **En el parco hondo:** Salomon Laitier - **sc.:** S. Laitier, da una novella di José Emilio Pacheco - **f.:** Sergio Véjar e Alex Philips jrx. - **int.:** Dario Asseo, Angel Dupeyron, Rosa Furman. - **r.** secondo epis., **Tarde de agosto:** Manuel Michel - **sc.:** Manuel Michel da un racconto di E. Pachero - **f.:** Armando Carrillo - **int.:** Rodolfo Magana, Leticia Ortiz, J. Felix Guilmain. - **r.** terzo epis., **Encuentro:** Sergio Vajar - **sc.:** Sergio Vejar da una storia di Sergio Magana - **f.:** Alex Philips jr. - **int.:** Elizabeth Dupeyron, Rogelio Jimenez Pons - **p.:** Salomon Laiter - **o.:** Messico.

EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES — **r.:** Alberto Isaac - **sc.:** Alberto Isaac, Emilio Garcia Riera - **f.:** Carlos Carbajal - **m.:** Nacho Méndez - **int.:** Julian Pastor, Rocio Sagaon, Graciela Henriquez, Luis Vicens, Luis Bunuel, Juan Rulfo, Leonora Carrington, Josè Luis Cuevas, Gabriel Garcia Marquez - **p.:** Grupo Claudio - **o.:** Messico.

TARAHUMARA — **r.:** Luis Alcoriza.

Fuori concorso perchè presentato a Cannes.

ZCIE RAZ JESZCZE (t.l.: **La vita ricomincia)** — **r.:** Janusz Morgenstern - **sc.:** Roman Bratny - **f.:** Jerzy Wojcik - **int.:** Andrzej Lapicki, Tadeusz Lomnicki, Ewa Wisniewska, Edmund Fetting - **p.:** Gruppo « Sirena », Varsavia - **o.:** Polonia.

AL TARIK (t.l.: **Vicolo cieco)** — **r.:** Hossam El Dine Mostafa - **int.:** Shadia, Soad Hosni, Rouchdi Abaza, Tahia Carioca - **p.:** Cairo Cinema Company - **o.:** Repubblica Araba Unita.

FRATERNELLE AMAZONIE — **r.:** Paul Lambert - **p.:** Grands Documentaires Julia/CMS - **o.:** Svizzera.

ALMODOZASOK KORA (t.l.: **L'età delle illusioni)** — **r.** e **sc.:** Istvan Szabo - **f.:** Tamas Vamos - **m.:** Peter Eötvös - **int.:** Andra Balint, Ilona Béres, Judit Halasz, Kati Solyom, Béla Asztalos, Tamas Eröss, Laszlo Muranyi, Cecilia Esztergalyos, Miklos Gabor - **p.:** Mafilm, Studio n. 3, Budapest - **o.:** Ungheria.

PASKUTINE ATOSTOGU DIENA (t.l.: **La fanciulla e l'eco)** — **r.:** Arunas Zebriunas - **int.:** L. Braknyte, V. Zubarevas, B. Babskaukas - **p.:** Lietuvas Kino Studias - **o.:** Urss.

WHO'S CRAZY? — **r.:** Allan Zion e Thomas White - **f.:** Bernard Daillencourt - **m.:** improvvisata dagli attori - **int.:** Henry Howard, Diane Gregory, Jimmy Tiroff, Esther Silber, Dorothy Shari, Melvin Clay, Marvin Silber, Nona Howard, Steve Thompson, Barry Shuck, Michele Mareck, Gene Gordon, Steve Ben Israel, William Shari, Carl Einhorn, Ieroy House, Luke Theodore, Peter Glaze - **p.:** Reginald Kernan per la Cinemasters International - **o.:** U.S.A.

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

I film

Echappement libre

(*Scappamento aperto*)

R.: Jean Becker. (v. i dati del numero scorso).

Et Satan conduit le bal

(*I caldi amori*)

R.: Grisha Dabat - *superv.* e *s.*: Roger Vadim - *sc.* e *dial.*: R. Vadim e G. Dabat - *int.*: Catherine Deneuve, Jacques Perrin, Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Bernadette Lafont, Henri-Jacques Huet - *p.*: Roger Vadim - *o.*: Francia, 1962.

Le Tigre aime la chair fraiche

(*La Tigre ama la carne fresca*)

R.: Claude Chabrol - *s.*: da un'idea di Antoine Flachot [Roger Hanin] - *sc.*: Jean Halain - *f.*: Jean Rabier - *scg.*: naturale - *mo.*: Jacques Gaillard - *int.*: Roger Hanin (la « Tigre »), Maria Mauban (Madame Baskine), Daniela Bianchi (Mehlica Baskine), Roger Dumas (Duvet), Mario David (Dobrovski), Pierre-François Moro, Roger Dudel, Jimmy Karoubi, Antonio Passalia, Christa Iang, Carlo Nell - *p.*: Christine Gouze-Renal per la Pro-Ge-Fi/Virgilio De Blasi per la Alexandra - *o.*: Francia-Italia, 1964 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

Fra la ripresa industriale del cinema americano e l'ondata episodico-sessuale del cinema italiano, il cinema francese appare, quest'anno, con scarse possibilità di primeggiare, sia sul piano degli autori di fama che su quello dell'originalità spettacolare: il che non toglie, tuttavia, che si vedano ogni tanto dei film di qualche pregio, per un verso o per l'altro, riconducibili ad alcune caratteristiche comuni e suscettibili di interessare variamente e il pubblico e l'osservatore. Tali film, tanto per non venir meno ad una definizione vecchia e collaudata, sono per lo più di carattere avventuroso-poliziesco, con un pizzico di verismo esistenziale e una certa dose di letterarietà. I peggiori slittano sulla linea del romanzo — spesso del romanzaccio — a forti tinte; gli altri mettono in luce, almeno in parte, umorismo e intelligenza, il che li riscatta da una partecipazione cieca e rudimentale, per porli sulla linea di una qualche satira di costume.

I caldi amori appartiene al primo gruppo, *Scappamento aperto* e *La Tigre ama la carne fresca* al secondo. L'uno, anzi, figura come « un film di Roger Vadim », quando Vadim ha partecipato soltanto alla sceneggiatura e ai dialoghi, e in parte alla produzione, mentre il regista è un giovane, di origine algerina, che si chiama Grisha Dabat, e che prima d'ora non conoscevamo. Il divismo, la pubblicità ar-

rivava anche, almeno sui manifesti, a falsificare la realtà, in nome di fama e di gloria per lo più effimere. Nello stesso tempo, tuttavia, anche *I caldi amori* è significativo, perché dà l'esatta misura di ciò che non si deve fare, di quelli che sono gli aspetti negativi di un atteggiamento ideologico e di tutta una cultura, anche cinematografica.

Vadim e Dabat intrecciano le loro storie sentimentali con le pretese dell'affresco ottenendo solamente l'improvvisazione, le legano ai toni del lirismo sottovalutando l'intelligenza e il senso critico dello spettacolo, e i personaggi « maledetti » del loro film rimangono tali assai più nelle definizioni che nella realtà della rappresentazione e del significato. Il giovane bruciato che Jacques Perrin impersona con aria di verosimile partecipazione è assai più un personaggio-simbolo nei film di Duvivier, Carné, Renoir, i quali per clima letterario e poetico immergevano le loro radici anche nella vita di una appassionata umanità ed era assai più un simbolo là dove la spontaneità derivava dall'intelligenza e dal cuore insieme), di quanto non sia qui dove lo stile non lega con la realtà, non ha addentellati con la storia, e il racconto rimane casuale e momentaneo. Vadim, in tal modo, si conferma un orecchiante senza una effettiva personalità; egli si limita al mestiere, e trascina nel suo effettistico mondo di superficie, complice e succube, Grisha Dabat, oltre agli attori: i quali d'altronde fanno il possibile per rimanere fedeli, se non altro, al proprio cliché e al proprio standard, alla classificazione di se stessi più attendibile e più conosciuta: e fra essi anche Jacques Doniol-Valcroze che dalle suggestioni della critica dei prediletti *Cahiers* evade, ogni tanto, col desiderio di recitare.

Scappamento aperto e *La Tigre ama la carne fresca*: un nuovo e un vecchio membro della « nouvelle vague » ... se è permesso il gioco. Jean Becker, figlio di Jacques — un regista di raro mestiere e di raffinata e intelligente personalità, troppo presto scomparso —, e Claude Chabrol. Personalmente, non abbiamo mai creduto alla « nouvelle vague » come istituzione, come organizzata e compiuta associazione di registi tutti bravi o — comunque — tutti « impegnati ». La « nouvelle vague » è stata un'abilissima trovata pubblicitaria — come corrente culturale e ideologica —, vissuta in realtà per la personalità e i meriti dei singoli autori. Truffaut, Godard, Chabrol sono quelli di primo piano, e poi ce ne sono tanti altri, noti e meno noti, magari anche bravi e sfortunati, comunque vicini l'uno all'altro più per la spregiudicatezza, a volte perfino il cinismo arrivistico alle estreme conseguenze, che per ragioni profonde di stile e di tendenza.

Oggi il mestiere e la routine e il desiderio dei facili guadagni hanno tolto a qualcuno anche lo stimolo anticonformista della ricerca appassionata e sofferta. Oggi Chabrol non pensa più a *Les cousins* o a *Le beau Serge* ma, attraverso *A double tour*, realizza *La Tigre ama la carne fresca,* nientemeno che un film di spionaggio e poliziesco, un po' legato alla facile e patria tradizione del « gorilla » alla Lino Ventura e un po' sulla linea della moda di James Bond. Vale la pena ricordare per un momento anche *Quattro spie sotto il letto* (*Les barbouzes*) di Georges Lautner che, da un soggetto di Michel Audiard e Albert Simonin e con dialoghi dello stesso Audiard, prendeva in giro con notevole disinvoltura proprio anche le complicazioni erotico-politiche di certi recenti filoni avventurosi. *La Tigre ama la carne*

fresca corre su un doppio binario, ironizzando su ciò che rappresenta: le violenze, i pugilati, i trucchetti sul filo della morte (la pistola che spara all'indietro, ad esempio), i momenti orripilanti della morte imminente e della salvezza apparentemente impossibile; ma accanto a tutto questo c'è la strizzatina d'occhio allo spettatore, la ironia — se non addirittura la satira — di codesti atteggiamenti smargiassi, delle salvezze e delle soluzioni in extremis.

Il fato è, in ongi modo, che Chabrol mette a profitto di ciò il proprio esperto mestiere, una tecnica quanto mai abile, senza che allo spettatore resti assolutamente nulla che non sia una nuova versione, se si vuole più spregiudicata, delle solite vicende di spettacolo. L'ironia infatti non va al di là dello schermo, e il pubblico, nella massima parte, non riesce a diventarne partecipe, a essere complice del regista: rimane nelle mani dei personaggi, avvertendo soltanto un'atmosfera di indecifrabile diffidenza, che forse non sa spiegare e da cui forse si sente urtato, più o meno direttamente. Ecco perché, del resto, il pubblico accorda la sua preferenza agli *007* tradizionali — e non a quelli critici o comunque intellettuali —, che non hanno né l'aria né la pretesa (d'altronde abbastanza giustificata e legittima, nel film di Chabrol) di dare dello stupido a chi col personaggio e con le sue avventure si diverte.

Sulla stessa linea di Chabrol è Jean Becker, il cui film è quanto mai simile all'altro, anche se le avventure non sono qui del tutto e parossisticamente poliziesche e spionistiche, ma giallo-sentimentali. Becker, tuttavia, ha più giustificazioni e nello stesso tempo più colpe di Chabrol. Più giustificazioni, perché non ha il nome e lo stile da difendere, come il regista di *Le beau Serge*; più colpe, perché le minori responsabilità non dovevano tanto spingerlo al compromesso, sia pure abile, sia pure affidato, tra l'altro, ai visi scanzonati e simpatici di Jean-Paul Belmondo e di Jean Seberg, quanto dovevano obbligarlo alla responsabilità delle scelte difficili e dell'impegno, come appunto in precedenza e agli inizi gli stessi Chabrol, Truffaut, Godard.

Il giro è chiuso, come si vede. E non è soltanto il cinema francese che si rincorre e si morde la coda. Ognuno con le sue caratteristiche e coi mezzi che gli sono propri, registi, produttori, soggettisti — salvo le solite, benemerite e isolate eccezioni — sono tutti vicini, ormai, al principio della fine.

Giacomo Gambetti

L'insoumis

(*Il ribelle d'Algeri*)

R.: Alain Cavalier - *f.*: Claude Renoir - *int.*: Alain Delon, Lea Massari, Georges Géret - *o.*: Francia, 1964.

Più che ragioni obiettive, è la considerazione che gode in Francia Alain Cavalier, accentuatasi dopo questa sua seconda fatica, ad indurci a proseguire su di lui un discorso in buona parte già concluso con le osservazioni fatte a suo tempo a proposito del film d'esordio *Le combat dans l'île* (Gli amanti dell'isola, 1962). Infatti, *L'insoumis* non è altro che una conferma dei limiti assai ristretti entro cui si muovono gli interessi del regista, teso a contrabbandare il romanticume più convenzionale e stantio attraverso una patina (molto cauta e talora addirittura equivoca) di impegno civile e politico.

A dire il vero, in questo caso nemmeno la critica francese fautrice e par-

tigiana di un cinema « di testimonianza » è riuscita ad individuare in *L'insoumis* un qualche impegno effettivo sulla questione della guerra d'Algeria; tuttavia essa stessa si è lasciata sedurre dalla vicenda, proposta dal regista, dei rapporti sentimentali che s'intrecciano fra un uomo d'azione e una intellettuale, l'uno e l'altra coinvolti e dominati da precisi avvenimenti del nostro tempo. Ma anche quest'ultima a noi sembra una prospettiva alquanto mistificatoria dell'effettiva portata del film.

Nella prima parte di *L'insoumis* Cavalier ci racconta che il protagonista si è arruolato nella Legione semplicemente per fuggire dalla sua casa, dopo essere stato tradito e abbandonato dalla moglie, e che nel 1961, dopo il « putsch » dei generali, egli diserta e accetta di lavorare in quell'organizzazione che non tarderà a denominarsi Oas, non per fanatismo fascista, ma soltanto per seguire il suo tenente e per bisogno di una certa somma di denaro che gli dovrebbe permettere di ritornare clandestinamente alla sua fattoria natale nel Lussemburgo, dove ha lasciato la madre adorata e una figlioletta, oltre che una coltura di api alla quale ripensa spesso con nostalgia. Egli ha il compito di mantenere sequestrata un'avvocatessa francese venuta in Algeria per difendere alcuni detenuti del F.L.N.; ma, preso da pietà, la libera, non senza essere costretto, per porla in salvo, ad uccidere un « pied-noir » dopo essere stato lui stesso gravemente ferito. Nella seconda parte, assai più ampia, assistiamo al lungo ed impervio viaggio del giovane febbricitante per raggiungere il Lussemburgo; viaggio inframmezzato da una sosta a Lione per rintracciare la donna che ha liberato e proseguire in macchina con lei fino alla meta, che raggiungerà solo per finire stramazzato dopo aver rivisto i suoi alveari e la sua bambina.

Ora ci chiediamo quale peso possa avere nell'economia del racconto la circostanza che il giovane protagonista abbia appartenuto all'Oas, abbia poi tradito i suoi camerati e sia braccato da questi, quando tutto ciò risulta assolutamente estraneo al suo comportamento successivo, che sarebbe identico se egli fosse stato presentato come un gangster ferito e braccato dalla polizia. Ugualmente non assume alcun particolare rilievo il fatto che la sua donna sia un'intellettuale politicamente impegnata invece che una qualsiasi ragazza.

La verità è che a Cavalier interessa confondere un po' le acque (e soltanto in superficie) per spacciare per nuovi e attuali i temi più vetusti, oltre tutto rifacendosi smaccatamente a modelli cinematografici facilmente individuabili. In *Le combat dans l'île* era evidente il tentativo di rifare il verso, tematicamente e strutturalmente, al Truffaut di *Jules et Jim* (1961). In *L'insoumis* è andato molto più indietro nel tempo attingendo addirittura al *Pepé-le-Moko* (Il bandito della Casbah, 1936) di Duvivier per il disegno complessivo del suo « eroe maledetto » redento dall'amore. E si direbbe proprio che trent'anni di cinema francese siano trascorsi invano per Cavalier se si considerano i mezzucci da lui impiegati per sottolineare, poniamo, la struggente nostalgia del personaggio attraverso dettagli puerilmente significanti (basti pensare al ritaglio di giornale con la fotografia dell'ape, sul quale la « camera » si sofferma in primo piano più di qualche volta).

Ma il bisogno di « emulazione » del giovane regista non si ferma qui. Che altro è la lunga corsa in macchina di Thomas (con una pallottola in corpo

e con la sua amata a fianco) verso l'agognata fattoria natale, se non la sequenza finale di *The Asphalt Jungle* (Giungla d'asfalto, 1950) di John Huston, « classico » del genere poliziesco?

A questo punto, volendo ad ogni costo assegnare qualche merito al film di Cavalier è necessario rimanere molto in superficie e riconoscere appena una generica abilità di mestiere, sia pure sorretta dall'apporto non indifferente fornitogli da Claude Renoir quale magistrale sistematore delle immagini nel loro taglio e illuminazione.

LEONARDO AUTERA

I documentari

Quattro giovani documentaristi

Il C.I.A.C. (Centro Internazionale Artistico Cinematografico), che ha sede in Roma, ha organizzato di recente una serata dedicata a « I giovani del cinema italiano », per presentare sette cortometraggi di Antonio Bertini, Sandro Franchina, Andrea Frezza, Luigi Perelli. Di due di essi — *Collage di Piazza del Popolo* di Franchina e *La città nemica* di Perelli — abbiamo parlato tempo fa, in precedenti occasioni. Rimangono altri due lavori di Perelli — *Morte del gattopardo* e *Roma del Belli* —, due di Bertini — *Io rido, tu ridi ...* e *Lettera dal terzo pianeta* — e uno di Frezza, *Lo specchio.*

In realtà, i quattro registi che abbiamo ricordato lavorano in gruppo, l'uno e l'altro collaborano rispettivamente fra loro, ora quale autore del soggetto se il collega è regista, ora anche alla fotografia o al montaggio. Si può affermare perciò che tutti questi cortometraggi sono di tutti loro? Forse arriveremo a un cinema « di gruppo », per uno scambio di forze, per una complementarietà di idee e in fondo anche per un coordinamento organizzativo e industriale di indubbio significato. A noi sembra ora, stando ai risultati e al concetto tradizionale e collaudato di regia, che *Io rido, tu ridi ...* e soprattutto *Lettera dal terzo pianeta,* entrambi firmati da Bertini, e il primo da un'idea di Perelli, il secondo di Bertini anche nel soggetto, siano più nuovi e più originali, senza per altro rifugiarsi nell'avanguardia a tutti i costi, nell'astrattismo o nell'artificio. I toni del costume e della garbata ma incisiva satira sociale premono a Bertini al punto da spingerlo alle proposte fantascientifiche di *Lettera dal terzo pianeta,* in cui il commento parlato è sovrabbondante, l'allusione a volte troppo *logica* per inserirsi con convincente misura nel clima del racconto, ma dove l'idea balza acuta e realizzata con il tono spiritoso e insieme drammatico che le compete, in una Terra del dopodomani — o del domani — in cui esseri di altri pianeti potrebbero trovare la fine della nostra vita.

Più modesti, per l'una o l'altra ragione, *Morte del gattopardo,* che riprende per l'ennesima volta il discorso polemico sulla fine dei simboli del personaggio del Lampedusa; *Lo specchio,* appunto una di quelle divagazioni campate in aria da cui i nostri documentaristi dovrebbero fuggire come dalla peste, e che invece li attirano con maliziosa furberia; *Roma del Belli,* illustrazione ormai sfruttata di paesaggi e di caratteri legati alla figura del poeta.

« I giovani del cinema italiano » si

presentano a noi con i difetti dei giovani ma, quel che è peggio, anche coi difetti degli anziani, col rifugiarsi nello sperimentalismo, col seguire le mode o la scarsità di idee. Ma — ammesso per un momento il carattere rappresentativo dei quattro registi di cui parliamo — può davvero il cinema italiano, oggi, contare sul ricambio di una nuova generazione di autori? Ci sono davvero, da noi, le strutture e i mezzi per un rinnovamento di iniziative e di nomi?

Un cortometraggio di Petroni

Giulio Petroni non era fra i « giovani » della serata del C.I.A.C., e del resto egli ha già diretto alcuni lungometraggi, fra cui *La cento chilometri,* un film bozzettistico e ingenuo quanto sfortunato, ma non del tutto inutile. Tuttavia il suo cortometraggio *L'arte nella Resistenza,* con testo di Mario Socrate, uno dei pochissimi che siamo riusciti a captare in una normale sala di spettacolo, potrebbe essere davvero il saggio di un regista che volesse affrontare una prova tradizionale ma nello stesso tempo corretta. Tema è il come alcuni pittori o scultori abbiano sentito la Resistenza, nelle loro opere: Guttuso, Levi, Mafai, Maccari, Mazzacurati. Il documentario è puramente illustrativo, ma in fondo non rimane all'esterno delle cose e degli ideali di cui le « cose » sono manifestazione, e crede in essi con sincera partecipazione. Fra i documentari sull'arte degli ultimi tempi — così frettolosamente facili da realizzare —, questo di Petroni è uno dei pochi che abbia qualcosa da dire e non solo per il contenuto, ma per la serietà e la partecipazione che l'autore mette in evidenza, per la sua sommessa ma intima umanità.

GIACOMO GAMBETTI

Film usciti a Roma dal 1°-V al 30-VI-1965

a cura di ***ROBERTO CHITI***

Addio alle armi - v. *A Farewell to Arms* (riedizione).
Anastasia (riedizione).
Appuntamento al Km. 424 - v. *Des gens sans importance.*
Arte di amare, L' - *The Art of Love.*
Battaglia di Rio della Plata, La - v. *The Battle of the River Plate* (riedizione).
Cadavere in cantina, Il - v. *Nothing But the Best.*
Calde notti di Parigi, Le - v. *24 heures d'un americain à Paris.*
Cannoni d'agosto, I - v. *The Guns of August.*
Cavalieri dell'onore, I - v. *Streets of Laredo* (riedizione).
Chi ha ucciso Bella Sherman? - v. *La mort de Belle.*
Ciclone sulla Giamaica - v. *High Wind in Jamaica.*
Club di gangsters - v. *No Road Back* (riedizione).
Colline bruciano, Le - v. *The Burning Hills* (riedizione).
Come sposare un primo ministro - v. *Comme épouser un premier ministre.*
Corpo, Il - v. *Ratai.*
Corsaro dell'isola verde, Il - v. *The Crimson Pirate* (riedizione).
Cover Girls, ragazze di tutti - v. *Cover Girls.*
Dea della città perduta, La - v. *She.*
Decisione a mezzanotte - v. *Decision at Midnight.*
Destination Gobi (riedizione).
Destinazione Mongolia (v. Destination Gobi).
Diavoli alati, I - v. *The Leathernecks* (riedizione).
Duello al Rio d'Argento - v. *The Duel at Silver Creek* (riedizione).
Duello al sole - v. *Duel in the Sun* (riedizione).
Ero uno sposo di guerra (v. La strana guerra del caporale Grant).
Esperimento I.S.: il mondo si frantuma - v. *Crack in the World.*
Figlio di Cleopatra, Il.
Forca per due, Una - v. *The Woman Who Wouldn't Die.*
Gatta con la frusta, La - v. *Kitten with a Whip.*
Generale non si arrende, Il - v. *The Waltz of the Toreadors* (riedizione).
Giovani Leoni, I - v. *The Young Lions* (riedizione).
Grande conquistatore, Il - v. *The President's Lady* (riedizione).
Grande Paese, Il - v. *The Big Country* (riedizione).
Ha ballato una sola estate - v. *Hon dansade en sommar* (riedizione).
Ho sposato 40 milioni di donne - v. *Kisses for My President.*
Imprendibile signor 880, L' - v. *Mister 880* (riedizione).
Ispettore spara a vista, L' - v. *Le Monocle rit jaune.*
Leone nel mio letto, Un - v. *Fluffy.*
Letti sbagliati.
Madre Giovanna degli Angeli - v. *Matka Joanna od aniolow.*
Mani in alto - v. *Gun Belt* (riedizione).
Marito per Cinzia, Un - v. *Housebout* (riedizione).
Mentre Adamo dorme - v. *The Pleasure Seekers.*
1000 dollari per un Winchester - v. *Blood on the Arrow.*
Non si può continuare ad uccidere - v. *The Man from Colorado* (riedizione).
Notorious - L'amante perduta - v. *Notorious* (riedizione).
Nuda per un delitto - v. *Les yeux cernés.*
Nude per amare - v. *Das grosse Liebesspiel.*
Nudo e il morto, Il - v. *The Naked and the Dead* (riedizione).
Orizzontale di lusso - v. *Moral 63.*

Passaggio di notte - v. *Night Passage* (riedizione).
Pasto delle belve, Il - v. *Le repas des fauves.*
Per chi suona la campana - v. *For Whom the Bell Tolls* (riedizione).
Pistola per Ringo, Una.
Prigionieri dell'isola insanguinata, I - v. *The Secret of Blood Island.*
Qualcosa che vale - v. *Something of Value* (riedizione).
Rane del mare, Le (v. X-2 operazione Okinawa).
Razziatori, I - v. *The Marauders* (riedizione).
Ribelle di Castelmonte, Il.
Sabato tragico (v. La sanguinosa rapina).
Sanguinosa rapina, La - v. *Violent Saturday* (riedizione).
Saul e David.
Scala a chiocciola, La - v. *The Spiral Staircase* (riedizione).
Schiava e signora (v. Il grande conquistatore).
Scuola di spie - v. *Carve Her Name with Pride* (riedizione).
Segreti di Filadelfia, I - v. *The Young Philadelphian* (riedizione).
Segreto del garofano cinese, Il - v. *Das Geheimnis der Chinesischen Nelke.*
Sette spose per sette fratelli - v. *Seven Brides for Seven Brothers* (riedizione).
Settima vittima, La - v. *Das Siebente Opfer.*
Sfida a Rio Bravo - v. *El Sheriff del O.K. Corral.*
Sfida infernale - v. *My Darling Clementine* (riedizione).
Sole scotta a Cipro, Il - v. *The High Bright Sun.*
Sparate al Drago Verde - v. *Gyangu domei.*
Spionaggio a Tokyo - v. *Stopover Tokyo* (riedizione).
Strana guerra del caporale Grant, La - v. *I Was a Male War Bride* (riedizione).
Super rapina a Milano.
Tabù n. 2.
Taggart - 5000 dollari vivo o morto - v. *Taggart.*
Texas John contro Geronimo - v. *Geronimo's Revenge.*
Tigre in agguato - v. *A Tiger Walks.*
Tre individui tanto odio - v. *No exit.*
Triangolo circolare, Il - v. *Le grain de sable.*
Ultima caccia, L' - v. *The Last Hunt* (riedizione).
Ultima notte a Warlock - v. *Warlock* (riedizione).
Valle dell'eco tonante, La.
Veneri al sole.
Voce dell'uragano, La - v. *Voice of the Hurricane.*
Voglia da morire, Una.
X-2 operazione Okinawa - v. *The Frogmen* (riedizione).
Zorba il greco - v. *Zorba the Greek.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

La nota critica è di Ernesto G. Laura.

ART OF LOVE, The (L'arte di amare) — **r.:** Norman Jewison - **s.:** Richard Alan Simmons, William Sackhein - **sc.:** Carl Reiner - **f.** (Technicolor): Russell Metty - **m.:** Cy Coleman - **scg.:** Alexander Golitzen, George Webb - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** James Garner (Casey Barnett), Dick Van Dyke (Paul Sloan), Elke Sommer (Nikki Dumay), Angie Dickinson (Laurie), Ethel Merman (Coco La Fontaine), Pierre Olaf (ispettore Carnot), Renzo Cesana (Pepe de Winter), Irving Jacobson (Fromkins), Naomi Stevens (signora Fromkins), Roger C. Carmel (Zorgus), Carl Reiner (Rodin), Jay Novello (Janitor), Leon Belasco (principe), Louis Mercier (giudice), Fifi D'Orsay (Fanny), Emile Genest (Cesar), Miiko Taka (Chou-Chou), Maurice Marsac (Pubblico Ministero), Dawn Villette (Couchette), Nancy Martin (Margo), Victoria Carroll (Yvette), Sharon Shore (Betti), Astrid De Brea (Cerise), Marcel Hillaire - **p.:** Ross Hunter per la Universal-Ross Hunter-Cherokee - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Universal.

BLOOD ON THE ARROW (1000 dollari per un Winchester) — **r.:** Sidney Salkow - **s.:** Robert E. Kent, Mark Hanna - **sc.:** Robert E. Kent - **f.** (De Luxe): Kenneth D. Peach - **m.:** Richard La Salle - **e. s.:** Patrick Dinga - **mo.:** William Austin - **int.:** Dale Robertson (Wade Cooper), Martha Hyer (Nancy Mailer), Wendell Corey (Clint Mailer), Dandy Curran (Tim), Paul Mantee (Segura), Robert Carricart (Kai-La), Ted de Corsia (Jud), Elisha Cook jr. (Tex), John Matthews (Mike), Tom Reese (Charlie), Bloyce Wright (capitano Stanhope) - **p.:** Leon Fromkess per la F. & F.-Leon Fromkess e Sam Firks Production per l'Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** INDIEF.

COMMENT ÉPOUSER UN PREMIER MINISTRE (Come sposare un Primo Ministro) — **r.:** Michel Boisrond - **s.:** da un racconto di Luisa Maria de Linares - **sc.:** Annette Wademant e Albert Husson - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Raymond Le Moigne - **m.:** Gérald Calvi - **scg.:** Bernard Evein - **mo.:** Claudine Bouché - **int.:** Jean-Claude Brialy (Philippe Lambert), Pascale Petit (Marion), Jacques Charon (il Capo di Gabinetto), Claude Gensac (madame Grandbourg), Maurice Escande (Grandbourg), Jacques Castelot (il ministro), Jean Richard (Durand), Max Montavon (il poliziotto), Jacqueline Jehanneuf (signorina Durand), Catherine Clarence (sorella di Marion), Pierre Bertin - **p.:** Films Agiman / Carlo Ponti per la Champion - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Interfilm.

COVER-GIRLS (Cover Girls, ragazze di tutti) — **r.:** José Benazeraf - **s.:** J. Benazeraf - **sc.:** Yves Claude Denaux - **f.** (Scope, Eastmancolor): Alain Levent, Alain Derobe - **m.:** Leo Missir e André Borly - **int.:** Fred Williams, Georgia Moll, Claudio Gora, Maria Grazia Buccella, Carol Walker, Jean Valmont, Paul Muller, Heidi Balzer, Lilla Andersson, Beatrice Laforest, Evi Marandi - **p.:** J. Benazeraf per Les Films Univers/ Cinegai - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** UNIDIS (regionale).

CRACK IN THE WORLD (Esperimento I.S.: Il mondo si frantuma) — **r.:** Andrew Marton - **s.:** Jon Manchip White - **sc.:** J. Manchip White, Julian Halevy - **f.** (Technicolor): Manuel Berenguer - **m.:** John Douglas - **scg.:** Eugene Lourié - **e. s.:** Alec Weldon - **c.:** Laure De Zarate - **mo.:** Derek Parsons - **int.:** Dana Andrews (dott. Stephen Sorensen), Janette Scott (Maggie Sorensen), Kieron Moore (Ted Rampion), Alexander Knox (Sir Charles Eggerston), Peter Damon (Masefield), Gary Lasdun (Markov), Mike Steen (Steele), Todd Martin (Simpson), Jim Gillen (Rand) - **p.:** Bernard Glasser e Lester A. Sansom per la Security Pictures-Philip Yordan Production - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Paramount.

DECISION AT MIDNIGHT (Decisione a mezzanotte) — **r.:** Lewis Allen - **s.:** dal dramma « Music at Midnight » di Peter Howard e Alan Thornhill - **sc.:** Alan Thornhill - **f.:** Harold Rosson - **m.:** Paul Dunlap - **scg.:** W. Cameron-Johnson - **c.:** Athena - **mo.:** Harry Marker - **int.:** Martin Landau (Nils), Walter Fitzgerald (Primo Ministro), Nora Swinburne (Margaret), John Forrest (Stephen), Torin Thatcher (Southstream), Esmond Knight (Peter Hauser), Oscar Beregi (Capo Marshal), David Janti (Kurtz), Charles Cameron (ambasciatore), Violet Rensing (Lena), Rudolph Anders (zio), Hilary Wontner (Forbes), Don Simpson (capo-cameriere), William Pawley jr. (reporter), Gervas Reeser (colonnello) - **p.:** Lewis Allen e Howard Reynolds per la RAM Productions - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** regionale.

DES GENS SANS IMPORTANCE (Appuntamento al Km. 424) — **r.:** Henri Verneuil - **s.:** da un romanzo di Serge Groussard - **sc.:** Henri Verneuil, François Boyer - **f.:** Louis Page - **m.:** Joseph Kosma - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Christian Gaudin - **int.:** Jean Gabin (Jean Viard), Françoise Arnoul (Cló), Yvette Etiévant, Pierre Mondy, Paul Frankeur, Robert Dalban, Dany Carrel, Max Megy, Germaine Michel, Lila Kedrova, Pierre Fromont, Christian Loiseau, Charles Humbert - **p.:** Cocinor-Chaillot Films-Ardennes Films - **o.:** Francia, 1955 - **d.:** regionale.

FIGLIO DI CLEOPATRA, IL — **r., s.** e **sc.:** Ferdinando Baldi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Adalberto Albertini - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Oscar D'Amico - **c.:** Adriana Spadaro - **int.:** Mark Damon (El Kebir), Scilla Gabel (Livia), Paolo

Gozlino (Furio), Arnoldo Foà (Varrone), Livio Lorenzon (Petronio), Alberto Lupo (Ottavio), Franco Fantasia, Corrado Annicelli, Hassan Youssef, Layla Mahamed Fawzi, Abdei Khalek Ahmed Salch, Mohmoud Hassanin Farag - **p. :** Anacleto Pompili per la Seven Film / Tiki Film / The Egyptian General Company per la International Film Production - **o. :** Italia-R.A.U., 1964 - **d. :** M.G.M.

FLUFFY (Un leone nel mio letto) — **r. :** Earl Bellamy - **s.** e **sc. :** Samuel Roeca - **f.** (Technicolor) : Clifford Stine - **m. :** Irving Gertz - **scg. :** Walter Simonds - **mo. :** Russell Schoengarth - **int. :** Tony Randall (prof. Daniel Potter), Shirley Jones (Janice Claridge), Edward Andrews (James Claridge), Jim Backus, Frank Faylen, Ernest Truex, Howard Harris, Dick Sargent, Celia Kaye, Adam Roarke - **p. :** Gordon Kay per l'Universal-International - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Universal.

GEHEIMNIS DER CHINESISCHEN NELKE, Das (Il segreto del garofano cinese) — **r. :** Rudolf Zehetgruber - **s. :** dal romanzo poliziesco « Die chinesische Nelke » di Louis Weinert-Wilton - **sc. :** Rudolf Zehetgruber, Nino Scolaro - **f. :** Jan Stallich - **m. :** Milas Vacek - **scg. :** Jan Zazvorka - **mo. :** Herbert Taschner - **int. :** Paul Dahlke, Olly Schoberova, Horst Frank, Dietmar Schönherr, Klaus Kinski, Dominique Boschero, Brad Harris, Maria Vincent, Corrado Annicelli, Pierre Richard, Olga Schöber, Jackie Bezard, Siegfried Grömig - **p. :** Wolf C. Hartwig per la Constantin-Rapid / Metheus / Films Astoria - **o. :** Germania Occid.-Italia-Francia, 1964 - **d. :** regionale.

GERONIMO'S REVENGE (Texas John contro Geronimo) — **r. :** James Neilson e Harry Keller - **s.** e **sc. :** David P. Harmon - **f.** (Technicolor) : Edward Colman, William Snyder - **m. :** Oliver Wallace - **scg. :** Marvin Aubrey Davis, Stan Jolley - **mo. :** Basil Wrangell e Robert Stafford - **int. :** Tom Tryon (Texas John Slaughter), Betty Lynn (Viola), Brian Corcoran (Willy), Darryl Hickman (Ashley Carstairs), Onslow Stevens (gen. Miles), Harry Carey jr. (Ben Jenkins), Pat Hogan (Geronimo), Allan Lane (Johnny Ringo), Jay Silverheels (Natchez), Annette Gorman (Addy), Charles Maxwell (Ben Johnson), James Edwards (Batt) - **p. :** Bill Anderson, James Pratt per la Walt Disney Prod. - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Rank.

GRAIN DE SABLE, Le (Il triangolo circolare) — **r. :** Pierre Kast - **s. :** Pierre Kast e Alain Aptekman - **sc. :** P. Kast, A. Aptekman, Claude de Givray - **f. :** Marcel Grignon - **m. :** Antoine Duhamel - **mo. :** Yannick Bellon - **int. :** Lilli Palmer, Pierre Brasseur, Laurent Terzieff, Paul Hubschmid, Guido Alberti, Sylva Koscina - **p. :** Franco-London / Eichberg / Euro - **o. :** Francia-Germania Occid.-Italia, 1964-65 - **d. :** Euro.

GROSSE LIEBESSPIEL, Das (Nude per amare) — **r. :** Alfred Weidenmann - **s.** e **sc. :** Herbert Reinecker - **f. :** Georg Bruckbauer - **m. :** Charly Niessen - **scg. :** Otto Pischinger, Herta Hareiter - **mo. :** Alfred Srp, Grete Cirinec - **int. :** Lilli Palmer, Hildegard Knef, Nadja Tiller, Martin Held, Peter Van Eyck, Paul Hubschmid, Daliah Lavi, Danièle Gaubert, Alexandra Stewart, Walter Giller, Elisabeth Flickenschildt, Angelo Santi, Peter Parten, Thomas Fritsch, Charles Regnier, Gisela Trowe, Paul Hoffmann, Fritz Tillmann, Egon von Jordan, Ulli Lommel - **p. :** Team Film / Stadthallen Produktion - **o. :** Germania Occ.-Austria, 1963 - **d. :** regionale.

GUNS OF AUGUST, The (I cannoni d'agosto) — **r. :** Nathan Kroll - **s. :** dal libro di Barbara W. Tuchman - **narrazione :** Arthur B. Tourtellat - **voce :** Fritz Weaver (per l'ediz. italiana Nando Gazzolo) - **m. :** Sol Kaplan - **mo. :** Miriam Arsham - **p. :** N. Kroll e Eugene Gelber per la N. Kroll Prod. - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Universal.

GLANGU DOMEI (Sparate al Drago Verde) — **r. :** Kenji Fukasaku - **s.** e **sc. :** Ryuta Akimoto, Kan Saji, Fukasaku - **f.** (Toeiscope) : Giichi Yamazawa - **int. :** Ryohei Uchida, Kei Sato, I. George, Kenji Susukida, Yoshiko Mita - **p. :** Toei Company - **o. :** Giappone, 1963 - **d. :** regionale.

HIGH BRIGHT SUN, The (Il sole scotta a Cipro) — **r. :** Ralph Thomas - **s. :** dal romanzo di Ian Stuart Black - **sc. :** I. Stuart Black - **f.** (Technicolor stampato in Eastmancolor) : Ernest Steward - **m. :** Angelo F. Lavagnino - **scg. :** Syd Cain e Franco Fontana - **mo. :** Alfred Roome - **int. :** Dirk Bogarde (magg. McGuire), George Chakiris (Haghios), Susan Strasberg (Juno Kozani), Denholm Elliott (Baker), Grégoire Aslan (Skyros), Colin Campbell (Emile), Joseph Fuerst (dott. Andros), Katherina Kath (signora Andros), Nigel Stock (col. Park), George Pastell (Prinos), Paul Stassino (Alkis) - **p. :** Betty E. Box per la Rank - Betty E. Box-Ralph Thomas Production - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** Rank.

HIGH WIND IN JAMAICA (Ciclone sulla Giamaica) — **r. :** Alexander Mackendrick.

Vedere recensione di M. Morandini e dati nel prossimo numero.

KISSES FOR MY PRESIDENT (Ho sposato 40 milioni di donne) — **r. :** Curtis Bernhardt - **s. :** Robert G. Kane - **sc. :** Claude Binyon, Robert G. Kane - **f. :** Robert Surtees - **m. :** Bronislau Kaper - **scg. :** Herman Blumenthal - **mo. :** Sam O'Steen - **int. :** Fred Mac Murray (Thad McCloud), Polly Bergen (Leslie McCloud), Arlene Dahl (Doris Reid), Edward Andrews (senatore Walsh), Eli Wallach (Valdez), Donald May (John O'Connor), Harry Holcombe (Bill Richards), Anna Capri (Gloria McCloud), Ronnie Dapo (Peter McCloud), Richard St. John (Jackson), Bill Walker (Joseph), Adrienne Marden (miss Higgins) - **p. :** C. Bernhardt, Gene Taft, Steven Bernhardt per la Pearlayne - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Warner Bros.

KITTEN WITH A WHIP (La gatta con la frusta) — **r.** e **sc. :** Douglas Heyes - **s. :** dal romanzo poliziesco di Wade Miller - **f. :** Joseph Biroc - **m. :** Joseph Gershenson - **scg. :** Alexander Golitzen, Malcolm Brown - **mo. :** Russel Schoengarth - **int. :** Ann-Margret (Jody), John Forsythe (David Patton), Richard Anderson (Grant Talmadge), Patricia Barry (Vera Talmadge), James Ward (Buck), Peter Brown (Ron), Diane Sayer (Midge), Ann Doran, Patrick White - **p. :** Harry Keller per la Universal-International - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Universal.

LETTI SBAGLIATI — **r. :** Steno - **s.** e **sc. :** Sandro Continenza - **f. :** Clemente Santoni - **m. :** Carlo Rustichelli - **mo. :** Giuliana Attenni - **int.** I episodio **(Il complicato) :** Ingeborg Schoener, Lando Buzzanca, Aldo Giuffré, Pietro Tordi - **int.** II episodio **(00-Sexy, missione bionda platino) :** Margaret Lee, Raimondo Vianello, Fulvia Franco, Piero Morgia - **int.** III episodio **(Quel porco di Maurizio) :** Carlo Giuffré, Beba Loncar, Aldo Puglisi, Tecla Scarano, Alberto Bonucci - **int.** IV episodio **(La seconda moglie) :** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Olimpia Cavalli, Enzo Turco - **altri int. :** Renato Terra, Antonio La Raina, Enzo Filippi, Piero Gerletti - **p. :** Adelphia Cinematografica - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Panta (regionale).

MATKA JOANNA OD ANIOLOW (Madre Giovanna degli Angeli) — **r. :** Jerzy Kawalerowicz - **d. :** Cinelatina (regionale).

Vedere giudizio di Giovanni Calendoli a pag. 65 e dati a pag. 91 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Cannes).

MONOCLE RIT JAUNE, Le (L'ispettore spara a vista) — **r. :** Georges Lautner - **s. :** da un romanzo di Remy - **sc. :** Remy, Jacques Robert, Albert Kantoff, G. Lautner - **f. :** Maurice Fellous - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Robert Bouladoux - **mo. :** Michelle David - **int. :** Paul Meurisse (Ispettore Dromard, detto « Il Monocolo »), Robert Dalban (serg. Poussin), Marcel Dalio, Barbara Steele, Edward Meeks, Olivier Despax, Lino Ventura, Renée St. Cyr, Lily Hong-Kong - **p. :** Les Films Cocinor / Laetitia Films - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Panta (regionale).

MORAL 63 (Orizzontale di lusso) — **r. s. e sc. :** Rolf Thiele - **f. :** Wolf Wirth - **m. :** Norbert Schultze - **scg. :** Walter Haag - **mo. :** Ira Oberberg - **c. :** Charlotte Flemming e Ina Stein - **int. :** Nadja Tiller, Mario Adorf, Charles Regnier, Fritz Tillmann, Peter Parten, Lore Bill, Heidi Bill, Erika von Thellmann, Tilo von Berlepsch, Renate Schacht, Kurt Zips, Rudolf Foster - **p. :** Thalia - **o. :** Germania Occ., 1963 - **d. :** Italcid (regionale).

MORT DE BELLE, La (Chi ha ucciso Bella Sherman?) — **r. :** Edouard Molinaro - **s. :** dal romanzo di Georges Simenon (trad. it. « La morte di Belle ») - **sc. :** Jean Anouilh - **f. :** Jean-Louis Picavet - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Robert Clavel - **mo. :** Robert Isnardon - **int. :** Jean Desailly (prof. Blanchon), Alexandra Stewart (Bella Sherman), Yvette Etiévant (Nina), Jacques Monod (giudice istruttore), Marc Cassot (il commissario), Monique Mélinand (signora Christine Blanchon), Yves Robert, Maurice Teynac, Jacques Pierre, Suzanne Courtal, Lucien Hubert, Luisa Colpeyn, Van Doude - **p. :** Francois Chavané per la Cinéphonic - **o. :** Francia, 1961 - **d. :** regionale.

NO EXIT (Tre individui tanto odio) — **r. :** Tad Danielewski - **altri int. :** Orlando Sacha (Gomez), Manuel Roson (capitano), Mirtha Miller (Carmencita), Miguel A. Irarte (Robert), Elsa Dorian (Shirley), Mario Horna (Albert), Carlos Brown (Roger Delaney III) - **co-p. :** James Zea per la Zenith - **o. :** U.S.A. - Argentina, 1962 - **d. :** Imperialcine (regionale).

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 101 e altri dati a pag. 114 del n. 7-8, luglio-agosto 1962 (Festival di Berlino).

NOTHING BUT THE BEST (Il cadavere in cantina) — **r. :** Clive Donner.

Vedere recensione di L. Autera e dati nel prossimo numero.

PISTOLA PER RINGO, Una — **r., s. e sc. :** Duccio Tessari - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Francisco Marin - **m. :** Ennio Morricone - **scg. e c. :** Carlo Gentili - **mo. :** Licia Quaglia - **int. :** Montgomery Wood [alias Giuliano Gemma], (Ringo), Hally Hammond [alias Lorella De Luca] (Ruby), Fernando Sancho (Sancho), Nieves Navarro (Dolores), Antonio Casas (Clyde), Jorge Martin (lo sceriffo), Paco Sanz, José Holupi, Nazzareno Zamperla - **p. :** Luciano Ercoli e Alberto Pugliese per la P.C.M. / P.C. Balcazar - **o. :** Italia-Spagna, 1964-65 - **d. :** Cineriz.

PLEASURE SEEKERS, The (Mentre Adamo dorme) — **r. :** Jean Negulesco - **s. :** dal romanzo di John H. Secondari - **sc. :** Edith Sommer - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Daniel L. Fapp - **m. :** Lionel Newman - **scg. :** Jack Martin Smith, Edward Carrere - **mo. :** Louis R. Loeffler - **cor. :** Robert Sidney - **int. :** Ann-Margret (Fran), Tony Franciosa (Emilio), Carol Lynley (Maggie), Gardner McKay (Pete), Pamela Tiffin (Susie), André Lawrence (Andres), Gene Tierney (Jane Barton), Vito Scotti (il vicino), Isobel Elsom (donna Teresa), Maurice Marsac (José), Shelby Grant (ragazza americana), Raoul De Leon (Martinez), Brian Keith (Paul Barton), Antonio Gades (danzatore di flamenco), Emilio Diego (chitarrista) - **p. :** David Weisbart - per la 20th Century Fox - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Dear-Fox.

RATAI (Il corpo) — **r., s. e sc. :** Masashige Narusawa - **f.** (Grandscope, Eastmancolor) : Ko Kawamata - **int. :** Michico Saga, Minoru Chiaki, Eitaro Shindo, Yasuke Kawazu, Hiroyuki Nagato, Isuzu Yamada - **p. :** Shirai e Watkatsuki per la Shochiku Co. - **o. :** Giappone, 1963 - **d. :** regionale.

REPAS DES FAUVES, Le (Il pasto delle belve) — **r. :** Christian-Jaque - **s. :** da un racconto di Vané Katcha - **sc. :** Ch. - Jaque, Henri Jeanson, Claude Marcy -

f. (Dyaliscope) : Pierre Petit - **m. :** Gérard Calvi - **scg. :** Jean d'Eaubonne - **int. :** Claude Rich, Francis Blanche, Antonella Lualdi, Boy Gobert, Adolfo Marsillach, Claude Nicot, Dominique Paturel, France Anglade - **p. :** Terra Films - C.I.C.C. - F.I.F. / Flora Films / Producciones Cinematographicas Vertice - **o. :** Francia-Italia-Spagna, 1964 - **d. :** Cineriz.

RIBELLE DI CASTELMONTE, Il — **r. :** Vertunio De Angelis - **s. :** da un racconto di Luigi Barelli e Enrico Bomba - **sc. :** Aldo Barni - **f. :** Angelo Baistrocchi - **m. :** Aldo Piga - **mo. :** Mario Arditi - **int. :** Gérard Landry, Annie Alberti, Luciano Benetti, Aldo Bufi-Landi, Ivan Staccioli, Liana Touché, John Kitzmiller - **p. :** Industrie Cinetelevisive - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

SAUL E DAVID — **r. :** Marcello Baldi - **s. :** Emilio Cordero - **sc. :** Ottavio Jemma, Flavio Nicolini, M. Baldi, Tonino Guerra - **f.** (Widescreen, Eastmancolor) : Marcello Masciocchi e Juan Ruiz Romero - **m. :** Teo Usuelli - **scg. :** Ottavio Scotti e Sigfrido Burman - **c. :** Giorgio Desideri - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Norman Wooland (Saul), Gianni Garko (David), Luz Marquez (Abigail), Pilar Clemens (Michol), Elisa Cegani (Akhinoam), Virgilio Teixeira (Abner), Stefy Lang (Golia), Marco Paoletti (David bambino), Paolo Gozlino (Joab), Carlos Casaravilla (Samuele), J. Anthony Mayans (Samuele), Nino Persello (un amico di David), Andrea Sciré (figlio di Saul), Raffaele Romano (altro figlio di Saul), Dante Maggio, Giorgio Cerioni, Antonio Molino Rojo, Aldo Sambell - **p. :** San Paolo Film di Roma / San Pablo Film di Madrid - **o. :** Italia-Spagna, 1964 - **d. :** Titanus.

SECRET OF BLOOD ISLAND, The (I prigionieri dell'isola insanguinata) — **r. :** Quentin Lawrence - **s. e sc. :** John Gilling - **f.** (Eastmancolor) : Jack Asher - **m. :** James Bernard - **scg. :** Bernard Robinson - **e. s. :** Syd Pearson - **mo. :** Tom Simpson - **int. :** Barbara Shelley (Elaine), Jack Hedley (serg. Crewe), Charles Tingwell (magg. Dryden), Bill Owen (Bludgin), Peter Welch (Richardson), Lee Montague (Levy), Edwin Richfield (O'Reilly), Michael Ripper (ten. Tojoko), Patrick Wymark (magg. Jocomo), Philip Latham (capitano Drake), Glyn Houston (Berry), Ian Whittaker (Mills), John Southworth (Leonard), David Saire (capo della polizia segreta), Peter Craze (Red), Henry Davies (Taffy) - **p. :** Anthony Nelson Keys per la Hammer-Universal International - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Universal.

SHE (La dea della città perduta) — **r. :** Robert Day - **s. :** dal romanzo omonimo (trad. it. « La donna eterna ») di H. Rider Haggard - **sc. :** David T. Chantler - **f.** (Hammerscope, Technicolor) : Harry Waxman - **m. :** James Bernard - **scg. :** Robert Jones, Don Mingaye - **e. s. :** George Blackwell, Roy Ashton - **mo. :** James Needs, Eric Boyd-Perkins - **cor. :** Christine Lawson - **c. :** Carl Toms - **int. :** John Richardson (Leo Vincey), Ursula Andress (Ayesha), Peter Cushing (magg. Holly), Bernard Cribbins (Job), Rosenda Monteros (Ustane), Christopher Lee (Billali), André Morell (Haumeid), John Maxim (capitano della Guardia) - **p. :** Michael Carreras e Aida Young per la Hammer - Associated British - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** M.G.M.

SHERIFF DEL O. K. CORRAL, El (Sfida a Rio Bravo) — **r. :** Tulio Demicheli - **s. e sc. :** G. Luotto e Chen Morrison - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Mario A. Capriotti - **m. :** Angelo F. Lavagnino - **scg. :** A. Dea - **int. :** Guy Madison (Wyatt Earp), Fernando Sancho (capo banditi messicani), Gérard Tichy (Williams), Madeleine Lebeau, Carolyn Davis, Massimo Serato (sceriffo), Olivier Hussenot, Dario Michaelis, X. Das Bolas, E. Marn, De Luna - **p. :** Ike Zingarmann per la Llama Films / Western - Cora Film / Pathé - **o. :** Spagna, Italia, Francia, 1964 - **d. :** Variety.

SIEBENTE OPFER, Das (La 7ª vittima) — **r. e sc. :** F. J. Gottlieb - **s. :** dal romanzo poliziesco « Murder Is Not Enough » di Bryan E. Wallace - **f. :** Richard

Angst - **scg.:** Jürgen Kiebach, Ernst Schomer - **mo.:** Walter Wischniewski - **int.:** Hansjörg Felmy, Ann Smyrner, Hans Nielsen, Walter Rilla, Helmut Lohner, Harry Riebauer, Alice Treff, Peter Vogel, Wolfgang Lukschy, Trude Herr, Ann Savo, Heinz Engelmann - **p.:** Arthur Brauner per la C.C.C. Film - **o.:** Germania Occid., 1964 - **d.:** regionale.

SUPER-RAPINA A MILANO — **r.:** Adriano Celentano - **s.** e **sc.:** Vittorio Vighi e Mario Guerra - **f.:** Giovanni Narzisi - **m.:** Mariano Detto - **scg.:** Giuseppe Bassan - **mo.:** Maria Schettino - **int.:** Adriano Celentano (Sergio), Claudia Mori (Wanda), Don Backy (Don), Gino Santercole (Gino), Mariano Detto (Athos), Micky Del Prete (Micki), Dante Posani (Bill), Vittorio Salvetti (Callani), Andrea Checchi (commissario Marascalco), Milena Bettini, Isarco Ravaioli, Loris Bazzocchi, Raffaele Pitosoff, il piccolo Tiziano - **p.:** Giancarlo Marchetti e Piero Vivarelli per la C.M.V. - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Variety.

TABU N. 2 — **r.:** Romolo Marcellini - **s.** e **sc.:** Giancarlo Del Re - **comm.:** Ugo Guerra - **voce:** Riccardo Cucciolla - **f.** (Eastmancolor) : Rino e Angelo Filippini - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **mo.:** Otello Colangeli - **p.:** Guido Giambartolomei per la Royal Film - **o.:** Italia, 1964-65 - **d.:** Titanus.

TAGGART (Taggart - 5000 dollari vivo o morto) — **r.:** R. G. Springsteen - **s.:** da un romanzo di Louis L'Amour - **sc.:** Robert Creighton Williams - **f.** (Technicolor) : William Margulies - **m.:** Herman Stein - **scg.:** Alexander Golitzen, Raymond Beal - **mo.:** Tony Martinelli - **int.:** Tony Young (Kent Taggart), Dan Duryea (Jason), Dick Foran (Stark), Elsa Cardenas (Consuela), Jean Hale (Miriam), Emile Meyer (Ben Blazer), David Carradine (Cal Dodge), Stuart Randall (sceriffo), Peter Duryea (Rusty Bob), Ray Teal (Ralph Taggart), Tom Reese (Vince August), Claudia Barrett (Lola), Harry Carey (ten. Hudson), Bill Henry (sergente), Sarah Selby (Maude Taggart), George Murdock (scout), Arthur Space (colonnello), Bob Steele (Cook) - **p.:** Gordon Kay per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Universal.

TIGER WALKS, A (Tigre in agguato) — **r.:** Norman Tokar - **s.:** dal romanzo di Ian Niall - **sc.:** Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.:** Buddy Baker - **scg.:** Carroll Clark, Marvin Aubrey Davis - **mo.:** Grant K. Smith - **int.:** Brian Keith (Pete Williams), Vera Miles (Dorothy Williams), Pamela Franklin (Julie Williams), Sabu (Ram Singh), Kevin Corcoran (Tom Hadley), Peter Brown (Vern Goodman), Edward Andrews (governatore), Una Merkel (signora Watkins), Arthur Hunnicut (Lewis), Connie Gilchrist (moglie di Lewis), Theodore Marcuse (Josef Pietz), Merry Anders (Betty Collins), Frank McHugh (Bill Watkins), Doodles Weaver (Bob Evans), Frank Aletter (Joe Riley), Jack Albertson (Sam Grant), Donald May (capitano Anderson) - **p.:** Walt Disney e Bill Anderson per la Walt Disney Production - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Rank.

VALLE DELL'ECO TONANTE, La — **r.:** Amerigo Anton - **s.** e **sc.:** A. Anton, Mario Moroni, Alberto De Rossi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aldo Giordani - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Amedeo Mellone - **c.:** Walter Patriarca - **int.:** Kirk Morris (Maciste), Hélène Chanel (Farida), Alberto Farnese (Masura), Spela Rozyn (Selina), Furio Meniconi (Manatha), Rosalba Neri (Ramhis), Geneviève Audry, Nando Tamberlani, Dante Posani, Mara Carisi, Nadir Baltimore - **p.:** Cineluxor - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Cineriz.

VENERI AL SOLE — **r.:** Marino Girolami - **s.** e **sc.:** Fabio Carpi, Roberto Gianviti, Amedeo Sollazzi, M. Girolami - **f.:** Mario Fioretti - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Enio Girolami, Umberto D'Orsi, Gloria Paul, Annie Gorassini, Franca Polesello, Raimondo Vianello, Luigi Pavese, Carlo Delle Piane, Giampiero Littera, Pierpaola Bucchi, Anita Todesco, Edy Biagetti, Mirella Maraviti - **p.:** Marco Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

24 HEURES D'UN AMÉRICAIN A PARIS (Le calde notti di Parigi) — **r.:** José Benazeraf - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Alain Derobe - **m.:** Louiguy - **int.:** Dick Randall, Nancy Holloway, Claudine Hogleenel, Pamela Holhouse, Poupée La Rose, Jessica Rubicon, Beatrice De L'Etang, Jane Jonason, Monique Sivers, Chantal Delor, Agnetta Angelwall, Cosette Blanche, Le Ballet des Folies / Pigalle, Stephane Underdorn, Roberto Talamo, Dodo de Hambourg, Les Heros - **p.:** J. Benazeraf per Les Films Univers - **o.:** Francia, 1963 - **d.:** regionale.

VOGLIA DA MORIRE, Una — **r.:** Duccio Tessari - **s.:** Enzo Gicca, Enzo Battaglia - **sc.:** E. Gicca, D. Tessari - **d.:** Mino Roli - **f.:** Carlo Carlini - **m.:** Giampiero Boneschi - **scg.:** Demofilo Fidani - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Annie Girardot, Raf Vallone, Alberto Lionello, Regine Ohann, Sophie Daumier, Michel Lemoine, Carlo Giordana, Lorella De Luca, Giuliano Giunti, Calisto Calisti, Mario Lanfranchi - **p.:** Vincenzo Petti per la King-Film / Les Films Number One - **o.:** Italia-Francia, 1965 - **d.:** Schermi Associati (regionale).

VOICE OF THE HURRICANE (La voce dell'uragano) — **r.:** George Fraser - **s.:** dal dramma di Peter Howard e Alan Thornhill - **sc.:** A. Thornhill - **f.** (Technicolor) : Rickard Tegstrom - **m.:** Ian Freebairn-Smith - **e. s.:** Thol O. Simonson - **scg.:** W. Cameron-Johnson - **mo.:** Harry Marker - **int.:** Muriel Smith (Mary), Reginald Owen (Nigel Charter), Phyllis Konstam (Janet Lord), William Close (Mark Pearce), Jane Wax (Dolly Charter), David Cole (Richard Lord), William Pawley jr. (Humphrey Lord), - **p.:** Scoville Wishard per la RAM Productions - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** regionale.

WOMAN WHO WOULDN'T DIE, The (Una forca per due) — **r.:** Gordon Hessler - **s.:** dal romanzo «Catacombs» di Jay Bennett - **sc.:** Dan Mainwaring - **f.:** Arthur Lavis - **m.:** Carlo Martelli - **int.:** Gary Merrill, Jane Merrow, Georgina Coockson, Rachel Thomas, Nail McCallum, Jack Train, Frederick Piper - **p.:** Parroch-McCallum Prod. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Italcid (regionale).

YEUX CERNÉS, Les (Nuda per un delitto) — **r.** e **s.:** Robert Hossein - **sc.:** R. Hossein, Claude Desailly, Georges e André Tabet - **f.:** Jean Boffety - **int.:** Michèle Morgan (Florence), Robert Hossein, Marie-France Pisier, François Patrice, Yvette Etiévant, Paul Mercey, Pascal Mazzotti - **p.:** Les Films Marceau - Cocinor / Laetitia Film - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Panta (regionale).

ZORBA THE GREEK (Zorba il greco) — **r.** e **sc.:** Michael Cacoyannis - **s.:** dal romanzo di Nikos Kazantzakis - **f.:** Walter Lassally - **m.:** Mikis Theodorakis - **scg.:** Vassilis Photopoulos - **c.:** Demetris Economou - **mo.:** John Dwyre - **int.:** Anthony Quinn (Alexis Zorba), Alan Bates (Basil), Irene Papas (la vedova), Lila Kedrova (madame Hortense), George Foundas (Mavrandoni), Eleni Anousaki (Lola), Sotiris Moustakas (Mimithos), Takis Emmanouil (Manolakas), Pia Lindstrom, George Voyadjis (Pavlo) Anna Kyrriakou (Soul) - **p.:** M. Cacoyannis per la Rochley-Cacoyannis - **o.:** Grecia-USA, 1965 - **d.:** Dear-Fox.

Una perfetta «macchina da spettacolo»: un ambiente esotico suggestivo — la provincia greca —, un attore-mattatore (Anthony Quinn), una vicenda robusta quanto facile d'effetti, dal tragico al patetico. Il maggior regista ellenico, sempre più bravo nel mestiere quanto pericolosamente americaneggiante, delinea in sostanza un ritratto a tutto tondo d'un essere primitivo e istintivo, uno Zampanò meno bruto, a cui fa da contraltare un inglesino tutto compito, incapace di abbandonarsi al vitalismo irruente dell'altro. Il romanzo d'origine è di Nikos Kazantzakis, l'autore del «Cristo di nuovo in croce» che ispirò Celui qui doit mourir *di Dassin. È un narratore vigoroso, di tradizione naturalista. Il suo quadro della Grecia ha il pregio di nascere da una partecipazione diretta ed è spesso insolito. Tuttavia è curioso come il greco Cacoyannis dia della sua gente la stessa interpretazione data dall'americano Dassin in* Never on Sunday *(Mai di domenica): una felicità che deriva dall'abbandono della cultura per affidarsi ad un incontrollato abbandono alla natura, senza dubbio primordiale.* (E.G.L.)

Riedizioni e riprese

ANASTASIA (Anastasia) — **r.:** Anatole Litvak - **d.:** Dear-Fox.

Vedere dati a pag. 67 e giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 68 del n. 4, aprile 1957.

BATTLE OF THE RIVER PLATE, The (La battaglia di Rio della Plata) — **r.:** Michael Powell e Emeric Pressburger - **altri int.:** Jack Gwillim (capitan Barry), Lionel Murton (Mike Fowler), Anthony Bushell (Millington-Drake), Peter Illing (dott. Guani), Michael Goodliffe (capitano McCall), Patrick MacNee (tenente Medley), John Chandos (dott. Langmann), Douglas Wilmer (Desmoulins) - **d.:** Rank.

Vedere giudizio di Fernaldo Di Giammatteo e altri dati a pag. 67 del n. 3, marzo 1957.

BIG COUNTRY (Il grande paese) — **r.:** William Wyler - **d.:** Dear-U.A.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 40 del n. 5, maggio 1959.

BURNING HILLS, The (Le colline bruciano) — **r.:** Stuart Heisler - **s.:** da un romanzo di Louis L'Amour - **sc.:** Irving Wallace - **f.** (Cinemascope, Warnercolor) : Ted McCord - **m.:** David Buttolph - **scg.:** Charles Clarke - **mo.:** Clarence Kolster - **int.:** Tab Hunter, Natalie Wood, Skip Homeier, Eduard Franz, Earl Holliman, Claude Akins, Ray Teal, Frank Puglia, Hal Baylor, Tyler Mac Duff, Rayford Barnes, Tony Terry, John Doucette - **p.:** Richard Whorf per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** Warner Bros.

CARVE HER NAME WITH PRIDE (Scuola di spie) — **r.:** Lewis Gilbert - **s.:** dal libro di R. J. Minney - **sc.:** Vernon Harris, L. Gilbert - **f.:** John Wilcox - **m.:** William Alwyn - **scg.:** Bernard Robinson - **mo.:** John Shirley - **int.:** Virginia McKenna (Violette Szabo), Paul Scofield (Tony Fraser), Jack Warner (Bushell), Denise Grey (Signora Bushell), Alain Saury (Etienne Szabo), Maurice Ronet (Jacques), Anne Leon (Lillian Rolfe), Sydney Tafler (Potter), Avice Landone (Vera), Nicole Stephane (Denise Bloch), Noel Willman, Bill Owen, William Mervyn - **p.:** Daniel M. Angel, Hugh Percival per la Keyboard-Daniel M. Angel and Lewis Gilbert Production - **o.:** Gran Bretagna, 1958 - **d.:** Rank.

CRIMSON PIRATE, The (Il corsaro dell'Isola Verde) — **r.:** Robert Siodmak - **s.** e **sc.:** Roland Kibbee - **f.** (Technicolor) : Otto Heller - **m.:** William Alwyn - **scg.:** Paul Sheriff - **mo.:** Jack Harris - **int.:** Burt Lancaster, Nick Cravat, Eva Bartok, Torin Thatcher, James Hayter, Leslie Bradley, Margot Grahame, Noel Purcell, Frederick Leister, Eliot Makeham, Frank Pettingell, Umberto Sacripante, Dagmar Wynter, Dianora Veiga, Christopher Lee, Charles Farrell - **p.:** Harold Hecht e Norman Deming per la Norma Production - **o.:** Gran Bretagna, 1952 - **d.:** Warner Bros.

DESTINATION GOBI (Destination Gobi - già **Destinazione Mongolia)** — **r.:** Robert Wise - **s.:** Edmund G. Love - **sc.:** Everett Freeman - **f.** (Technicolor) : Charles Clarke - **m.:** Sol Kaplan - **scg.:** Lyle Wheeler e Lewis H. Creber - **mo.:** Robert Fritch - **int.:** Richard Widmark, Don Taylor, Casey Adams, Murvyn Vye, Darryl Hickman, Martin Milner, Ross Bagdasarian, Judy Dann, Rodolfo Acosta, Russell Collins, Leonard Strong, Earl Holliman, Edgar Barrier, Alvy Moore, Stuart Randall, William Forrest, Bert Moorhouse, Jack Raine - **p.:** Stanley Rubin per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** regionale.

DUEL AT SILVER CREEK, The (Duello al Rio d'Argento) — **r.:** Don Siegel - **s.:** Gerald Drayson Adams - **sc.:** G. Drayson Adams, Joseph Hoffman - **f.** (Technicolor): Irving Glassberg - **m.:** Hans J. Salter - **scg.:** Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** Audie Murphy, Faith Domergue, Stephen McNally, Susan Cabot, Gerald Mohr, Eugene Iglesias, James Anderson, George Eldredge, Walter Sande, Lee Marvin - **p.:** Leonard Goldstein per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** Universal.

DUEL IN THE SUN (Duello al sole) — **r.:** King Vidor - **coll. alla r.:** William Dieterle, Otto Brower, B. Reeves Eason - **consulenti alla r.:** Joseph von Sternberg, William Cameron Menzies, Chester Franklin - **s.:** dal romanzo di Niven Bush - **sc.:** David O. Selznick - **adatt.:** Oliver H. P. Garrett - **f.** (Technicolor): Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan - **m.:** Dimitri Tiomkin - **scg.:** James Basevi, John Ewing, Joseph McMillan-Johnson - **c.:** Walter Plunkett - **mo.:** Hal C. Ker, William Ziegler, John D. Faure, Charles Freeman - **int.:** Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Lillian Gish, Herbert Marshall, Walter Huston, Sidney Blackmer, Tilly Losch, Francis McDonald, Victor Kilian, Charles Bickford, Griff Barnett. Harry Carey sr., Otto Kruger, Joan Tetzel, Butterfly MacQueen, Frank Cordell, Charles Dingle, Scott McKay, Dan White, Steve Dunhill, Lane Chandler, Lloyd Shaw, Thomas Dillon, Robert McKenize - **p.:** David O. Selznick per la Selznick Int. Pictures - **o.:** U.S.A., 1946 - **d.:** regionale.

FAREWELL TO ARMS, A (Addio alle armi) — **r.:** Charles Vidor - **d.:** Dear-Fox.

Veder giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 55 del n. 6, giugno 1958.

FLYING LEATHERNECKS (I diavoli alati) — **r.:** Nicholas Ray - **s.:** Kenneth Gamet - **sc.:** James Edward Grant - **f.** (Technicolor): William E. Snyder - **m.:** Roy Webb - **scg.:** Albert S. D'Agostino, James W. Sullivan - **mo.:** Sherman Todd - **int.:** John Wayne, Robert Ryan, Don Taylor, Janis Carter, Jay C. Flippen, William Harrigan, James Bell, Barry Kelley, Maurice Jara, Adam Williams, James Dobson, Carleton Young, Steve Flagg, Brett King, Gordon Gebert, Adam York, Lynn Stalmaster - **p.:** Edmund Grainger per la Hughes Prod. - R.K.O. - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** regionale.

FOR WHOM THE BELL TOLLS (Per chi suona la campana) — **r.:** Sam Wood - **mo.:** Sherman Tood e John Link - **d.:** Gold (regionale).

Vedere dati a pag. 40 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

FROGMEN, Tke (X-2 Operazione Okinawa - già: Le rane del mare) — **r.:** Lloyd Bacon - **s.:** da un romanzo di Oscar Millard - **sc.:** John Tucker Battle - **f.:** Norbert Brodine - **m.:** Cyril Mockridge - **scg.:** Lyle Wheeler, Albert Hogsett - **mo.:** William Reynolds - **int.:** Richard Widmark, Dana Andrews, Gary Merrill, Jeffrey Hunter, Warren Stevens, Robert Wagner, Harvey Lambeck, Robert Rockwell, Henry Slate, Robert Adler, William Bishop, Bob Patten, Harry Flowers, Fay Roope, William M. Neil, James Gregory, Russell Hardie, Parley Baer, Peter Leeds, Richard Allen, Frank Donahue, Jack Warden, Norman McKay, Sidney Smith, Ray Hyke, Ruch Williams, George Joshinaca, Harry Hamada - **p.:** Samuel G. Engel per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** regionale.

GUN BELT (Mani in alto) — **r.:** Ray Nazarro - **s.:** Arthur Orloff - **sc.:** Richard Schayer, Jack De Witt - **f.** (Technicolor): W. Howard Greene - **m.:** Irving Gertz - **scg.:** Edward L. Ilou - **mo.:** Grant Whytock - **int.:** George Montgomery, Tab Hunter, Helen Westcott, John Dehner, William Bishop, Douglas Kennedy, Jack Elam, Joe Haworth, Hugh Sanders, Willis Bouchey, James Millican, Bruce Cowling, Boyd Morgan, Boyd Stockman, William Phillips, Chuck Roberson, Jack Carry - **p.:** Global Production - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** regionale.

HOUSEBOUT (Un marito per Cinzia) — **r.:** Melville Shavelson - **d.:** Paramount.

Vedere dati a pag. 118 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

HON DANSADE EN SOMMAR (Ha ballato una sola estate) — **r.:** Arne Mattsson - **s.:** dal romanzo di Per Olof Ekström - **sc.:** Volodja Semitjov - **f.:** Goran Strindberg - **m.:** Sven Skold - **scg.:** Bibi Lindström - **int.:** Folke Sundqvist, Ulla Jacobsson, Edvin Adolphson, Irma Christenson, John Elfström, G. Gustavsson, B. Hall, E. Hell, N. Hallberg, S. Mattsson, A. Kallerud, G. Ponten - **p.:** Nordisk - **o.:** Svezia, 1951 - **d.:** regionale.

I WAS A MALE WAR BRIDE (La strana guerra del caporale Grant - già: Ero uno sposo di guerra) — **r.:** Howard Hawks - **s.:** da un racconto di Henri Rochard (Roger Charlier) - **sc.:** Charles Lederer, Leonard Spiegelgass e Hagar Wilde - **f.:** Norbert Brodine e Osmond Borroidaile - **m.:** Cyril Mockridge - **scg.:** Lyle Wheeler, Albert Hogsett - **mo.:** James B. Clark - **int.:** Cary Grant, Ann Sheridan, Marion Marshall, Randy Stuart, William Neff, Kay Young, Stanley Maxted, Eugene Gericke, Ruben Weindorf, Lester Sharpe, John Whitney, Ken Tobey, Robert Stevenson, Alfred Linden, David McMahon, Joe Haworth - **p.:** Sol C. Siegel per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** regionale.

LAST HUNT, The (L'ultima caccia) — **r.:** Richard Brooks - **mo.:** Ben Lewis - **altri int.:** Ainslie Pryor, Ed Lonehil, Daniel White, Roy Barcroft, William Phillips - **d.:** M.G.M.

Vedere altri dati a pag. 82 e giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 84 del n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

LAST TRAIN FROM GUN HILL (Il giorno della vendetta) — **r.:** John Sturges - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 160 del n. 3-4, marzo-aprile 1960 e dati a pag. 121 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

MAN FROM COLORADO, The (Non si può continuare ad uccidere) — **r.:** Henry Levin - **r. II troupe:** Harold Rosson - **s.:** Borden Chase - **sc.:** Robert D. Andrews, Ben Maddow - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.:** George Duning - **scg.:** Stephen Goosson, A. Leslie Thomas - **mo.:** Charles Nelson - **int.:** Glenn Ford, William Holden, Ellen Drew, Ray Collins, Edgar Buchanan, Jerome Courtland, James Millican, Jim Bannon, William Phillips, Denver Pyle, James Bush, Mikel Conrad, David Clarke, Ian MacDonald, Clarence Chase, Stanley Andrews, Myron Healy, Craig Reynolds, David York - **p.:** Jules Schermer per la Columbia - **o.:** U.S.A., 1948 - **d.:** regionale.

MARAUDERS, The (I razziatori) — **r.:** Gerald Mayer - **s.:** dal romanzo di Alan Marcus - **sc.:** Jack Leonard, Earl Felton - **f.** (Eastmancolor): Harold Marzorati - **m.:** Paul Sawtell - **scg.:** Cedric Gibbons, Edward Imazu - **mo.:** Russell Selwyn - **int.:** Dan Duryea, Jeff Richards, Keenan Wynn, Jarma Lewis, John Hudson, Harry Shannon, David Kasday, James Anderson, Richard Lupino, Peter Mamakos, Mort Mills, John Damler, Michael Dugan, Ken Carlton - **p.:** Arthur M. Loew jr. per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

MISTER 880 (L'imprendibile signor 880) — **r.:** Edmund Goulding - **s.:** da un articolo del « New Yorker » di St. Clair McKelway - **sc.:** Robert Riskin - **f.:** Joseph La Shelle - **m.:** Lionel Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, George W. Davis - **mo.:** Robert Fritch - **int.:** Burt Lancaster, Edmund Gwenn, Dorothy Mc Guire, Millard Mitchell, Minor Watson, Howard St. John, Hugh Sanders, James Millican, Howland Chamberlain, Larry Keating, Kathleen Hughes, Geraldine Wall, Marvin Williams, Norman Field, Helen Hatch, Robert B. Williams, Ed Max, Frank Wilcox, George Adrian - **p.:** Julian Blaustein per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** regionale.

MY DARLING CLEMENTINE (Sfida infernale) — **r.:** John Ford - **s.:** dal romanzo « Wyatt Earp, Frontier Marshal » di Stuart N. Lake - **adatt.:** Sam Hellman - **sc.:** Samuel S. Engel, Winston Miller - **f.:** Joseph MacDonald - **m.:** Cyril Mockridge - **scg.:** James Basevi, Lyle Wheeler - **c.:** René Hubert - **mo.:** Dorothy Spencer - **int.:** Henry Fonda, Victor Mature, Linda Darnell, Walter Brennan, Tim Holt, Ward Bond, Cathy Downs, Don Garner, Grant Withers, J. Farrell MacDonald, Alan Mowbray, Jane Darwell, Ben Hall, John Ireland, Roy Roberts, Russell Simpson, Francis Ford, Louis G. Mercier, Arthur Walsh, Mickey Simpson, Aubrey Mather, Jack Pennick, Fred Libby - **p.:** Samuel G. Engel per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1946 - **d.:** Rank.

NAKED AND THE DEAD, The (Il nudo e il morto) — **r.:** Raoul Walsh - **d.:** regionale.

Vedere dati e giudizio a pag. 74 del n. 6, giugno 1959.

NIGHT PASSAGE (Passaggio di notte) — **r.:** James Neilson - **d.:** Universal.

Vedere dati a pag. 55 del n. 3, marzo 1958.

NO ROAD BACK (Club di gangsters) — **r.:** Montgomery Tully - **s.:** dal dramma « Madame Tic Tac » di Falkland L. Cary e Philip Weathers - **sc.:** Charles A. Leeds - **f.:** Lionel Banes - **m.:** John Veale - **scg.:** John Stoll - **mo.:** Jim Connock - **int.:** Skip Homeier, Paul Carpenter, Patricia Dainton, Norman Wooland, Sean Connery, Margaret Rawlings, Eleanor Summerfield, Alfie Bass, Robert Bruce, Philip Ray, Thomas Gallagher - **p.:** Steve Pallos per la Gibraltar - **o.:** Gran Bretagna, 1956 - **d.:** regionale.

NOTORIOUS (Notorious - L'amante perduta) — **r.:** Alfred Hitchcock - **s. e sc.:** Ben Hecht - **f.:** Ted Tetzlaff - **m.:** Roy Webb - **scg.:** Albert S. D'Agostino, Carroll Clark - **mo.:** Theron Warth - **int.:** Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Madame Konstantin, Reinhold Schunzel, Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alex Minotis, Wally Brown, Charles Mendl, Ricardo Costa, Eberhard Krumschmidt, Fay Baker - **p.:** Alfred Hitchcock per la R.K.O. - **o.:** U.S.A., 1946 - **d.:** regionale.

PRESIDENT'S LADY (Il grande conquistatore - già: **Schiava e signora)** — **r.:** Henry Levin - **s.:** Irving Stone - **sc.:** John Patrick - **f.:** Leo Tover - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, Leland Fuller - **mo.:** William B. Murphy - **int.:** Susan Hayward, Charlton Heston, John McIntire, Fay Bainter, Whitfeld Connor, Carl Betz, Gladys Hurlbut, Ruth Attaway, Charles Dingle, Nina Varela, Margaret Wycherly, Ralph Dumke, Robert Williams, Trudy Marshall, Howard Negley, Dayton Lummis, Harris Brown, Zon Murray, James Best, Selmer Jackson, Juanita Evers, George Melford, George Hamilton, Leo Curley, Vera Francis, Jim Davis, Ann Morrison, Willis Bouchey, George Spaulding - **p.:** Sol C. Siegel per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A. 1953 - **d.:** regionale.

SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (7 spose per 7 fratelli) — **r.:** Stanley Donen - **s.:** da « Sobbin's Women » di Stephen Vincent Benet - **sc.:** Albert Hackett, Frances Goodrich, Dorothy Kingsley - **f.** (Cinemascope, Anscocolor): George Folsey - **m.:** Gene De Paul - **scg.:** Cedric Gibbons, Urie McCleary - **mo.:** Ralph E. Winters - **int.:** Howard Keel, Jane Powell, Jeff Richards, Russ Tamblyn Tommy Rall, Marc Platt, Matt Mattox, Jacques D'Amboise, Julie Newmeyer, Nancy Kilgas, Betty Carr, Virginia Gibson, Ruta Kilmonis, Norma Doggett, Ian Wolfe, Howard Petrie, Earl Barton, Dante di Paolo - **p.:** Jack Cummings per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** M.G.M.

SOMETHING OF VALUE (Qualcosa che vale) — **r.:** Richard Brooks - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 25 e dati a pag. 96 del n. 10, ottobre 1957 (Festival di Venezia).

SPIRAL STAIRCASE, The (La scala a chiocciola) — **r. :** Robert Siodmak - **s. :** dal romanzo poliziesco « Some Must Watch » di Ethel Lina White - **sc. :** Mel Dinelli - **f. :** Nick Musuraca - **m. :** Roy Webb - **scg. :** Albert S. D'Agostino, Jack Okey - **mo. :** Harry Marker - **int. :** Dorothy McGuire, George Brent, Ethel Barrymore, Kent Smith, Rhonda Fleming, Elsa Lanchester, Gordon Oliver, Sara Allgood, Rhys Williams, James Bell - **p. :** Dore Schary per la R.K.O. - **o. :** U.S.A., 1945-46 - **d. :** regionale.

STOPOVER TOKYO (Spionaggio a Tokyo) — **r.** Robert L. Breen - **d. :** regionale.

Vedere dati a pag. 56 del n. 3, marzo 1958.

STREETS OF LAREDO (I cavalieri dell'onore) — **r. :** Leslie Fenton - **s.** e **sc. :** Charles Stevens, Elizabeth Hill - **f.** (Technicolor) : Ray Rennahan - **m. :** Victor Young - **scg. :** Hans Dreier, Henry Bumstead - **mo. :** Archie Marshek - **int. :** William Holden, William Bendix, Macdonald Carey, Mona Freeman, Stanley Ridges, Alfonso Bedoya, Ray Teal, Clem Bevans, James Bell, Dick Foote, Joe Dominguez, Grandon Rhodes, Perry Ivins - **p. :** Robert Fellows per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1948-49 - **d. :** Universal.

VIOLENT SATURDAY (La sanguinosa rapina - già: Sabato tragico) — **r. :** Richard Fleischer - **s. :** William L. Heath - **sc. :** Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Charles G. Clarke - **m. :** Hugo Friedhofer - **scg. :** Lyle Wheeler, George W. Davis - **mo. :** Louis Loeffler - **int. :** Victor Mature, Richard Egan, Stephen McNally, Virginia Leith, Tommy Noonan, Lee Marvin, Margaret Hayes, J. Carrol Naish, Sylvia Sidney, Ernest Borgnine, Dorothy Patrick, Billy Chapin, Brad Dexter, Raymond Greenleaf, Donald Gamble, Donna Corcoran, Ricky Murray, Robert Adler, Kevin Corcoran, Ann Morrison, Harry Carther, Virginia Carroll, Harry Seymour, John Alderson - **p. :** Buddy Adler per la 20th Century Fox - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** Paramount.

WALTZ OF THE TOREADORS (Il generale non si arrende) — **r. :** John Guillermin - **mo. :** Peter Taylor - **d. :** Rank.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 56 e altri dati a pag. 60 del n. 6, giugno 1962 (Festival di S. Sebastiano).

WARLOCK (L'ultima notte a Warlock) — **r. :** Edward Dmytryk - **d. :** Dear-Fox.

Vedere giudizio e dati a pag. 140 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

YOUNG LIONS, The (I giovani leoni) — **r. :** Edward Dmytryk - **d. :** Dear-Fox.

Vedere dati a pag. 43 e giudizio di Tullio Kezich a pag. 44 del n. 7, luglio 1958.

YOUNG PHILADELPHIAN, The (I segreti di Filadelfia) — **r. :** Vincent Sherman - **d. :** Warner Bros.

Vedere giudizio di Tino Ranieri nel n. 3-4, marzo-aprile 1960 e dati a pag. 138 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I FILM

I DOCUMENTARI

IN COPERTINA: Marcello Mastroianni, premio per la migliore interpretazione al Festival di San Sebastiano, in *Casanova 70* di Mario Monicelli, che ha vinto il premio per la migliore regia.